D I E F R E S K E N D E S P A L O M I N O

Ein Beitrag
zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
Erlangung des Doktorgrades
der philosophischen Fakultät
der
Ludwig-Maximilian-Universität
zu München

vorgelegt von
SIEGLINDE STARBATTY
aus Düsseldorf

München 1980

D I E [illegible]

Ein Beitrag

zur [illegible] in [illegible]

INAUGURAL - DISSERTATION

zur

Erlangung des Doktorgrades

der philosophischen Fakultät

der

Ludwig-Maximilians-Universität

zu München

vorgelegt von

[illegible]

aus [illegible]

München [illegible]

D I E F R E S K E N D E S P A L O M I N O

Ein Beitrag zur spätbarocken Freskomalerei in Spanien

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
Erlangung des Doktorgrades
der philosophischen Fakultät
der
Ludwig-Maximilian-Universität
zu München

vorgelegt von
SIEGLINDE STARBATTY
aus Düsseldorf

München 1980

Referent: Prof. Dr. Hermann Bauer

Korreferent: Prof. Dr. Friedrich Piel

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 1980

INHALTSVERZEICHNIS

DIE KÜNSTLERPERSÖNLICHKEIT PALOMINO

Palomino ist für viele Kunsthistoriker nur wegen seines theoretischen Werkes "El Museo Pictorico" ein Begriff. Selbst in Spanien sind seine Fresken kaum bekannt. Nur in seiner Heimat Bujulance und in Cordoba wird sein Andenken durch Jahresgedächtnisfeiern,[1] kleine Forschungsarbeiten und durch die Herausgabe von Schriften bewahrt; auch in Valencia, wo er seine größten Deckengemälde schuf, gedenkt man seiner noch. Bedauerlicherweise sind viele seiner großen Freskowerke - vor allem in Madrid - zerstört und damit in Vergessenheit geraten. Palomino ist ein ausgesprochener Monumentalmaler, in der Ölmalerei nimmt er einen dritten Rang ein; denn auf der Leinwand wirkt seine Malerei durch den vom Freko her gewohnten sparsamen, lasierenden Farbauftrag "arm". Die Vielfalt der Ideen und die literatischen Kenntnisse erscheinen häufig auf seinen Gemälden wie eingeengt, wie z.B. in den Altarbildern in der Sakristei der Kathedrale von Cordoba, oder aber konventionell, weil sie sich den Wünschen der Auftraggeber anzupassen hatten (z.B. Madonnennildnisse). Seine Maltechnik und seine mächtige Ideenfülle bedurten riesiger Ausmaße um sich entfalten zu können. Auch reizte es Palomino, Raumprobleme und komplizierte Themen miteinander in Einklang zu bringen.[2] Sein Ehrgeiz, angestachelt durch italienische Vorbilder wie Cortona, Lanfranco und Pozzo bestand darin, die Raumillusion in der

---

1) Zu Ehren von Palominos 300-jährigem Geburtstag wurden in seinem Heimatdorf Bujulance zwei Festschriften herausgegeben: (1) Revista des Ferias. Bujulance 1955; diese Festschrift enthält Artikel der bekanntesten Kunstkritiker und Literaten Spaniens wie Gaya Nuño, Ortiz de Taranco (Universität Valencia), Lafuente Ferarri (Direktor des Prado) (2) Revistas Bujulances, Bujulance 1954; in der Illustrierten "Remanso" erschien 1955 eine Serie von Lopez Obrera Çastineira über Palomino und seine Werke.
2) Vgl.: Gaya Nuño, J.A.: Vida de Acisclo Antonio Palomino, el historeador, el pintor, Cordoba 1956, S. 75 ff.

Freskomalerei zur Perfektion zu bringen.[1] Durch den Einfluß Italiens ist Palominos Freskomalerei nicht nur charakteristisch für das Ende des 17. Jahrhunderts, sondern für den Barock in ganz Europa.

Ich habe es nun als meine Aufgabe angesehen, die Verdienste Palominos durch eine genaue Analyse seiner Fresken aufzuzeigen, das Cahrakteristische und typisch Barocke seiner Werke herauszuarbeiten und die Gründe für die Eigenart der spanischen Malerei zu untersuchen. Forschungen auf diesem Gebiet wurden bisher von den Literaten Eugenio d'Ors, Miguel de Unamuno und Ludwig Pfandl unternommen;[2] doch stellen die Charakteristika der spanischen Kunst - vor allem durch den Einfluß des Mudejarstils - in der Architektur ein unerforschtes, aber interessantes Gebiet dar. Die spanische Malerei des Barock empfängt ihre Impulse fast ausschließlich aus Italien. Für die spanischen Könige war Italien in der Kunst immer schon das unübertroffene Vorbild. Die Bewunderung der italienischen Malerei begann schon mit Karl V., der sich bemühte, Tizian an seinen Hof zu holen. Philip IV. beauftragte Velasquez, Cortona nach Madrid einzuladen. An Stelle des vielbeschäftigten Cortona kamen Colonna und Mitelli an den spanischen Hof, wo sie eine Freskoschule gründeten. Wegen der Verherrlichung der italienischen Kunst wurden in Spanien z.B. die Arbeiten des Lucas Giordano, genannt "Luca fa presto", überschätzt und als Vorbild gegenüber der ernsten spanischen Hofkunst gepriesen.

---

1) Vgl.: Palomino Antonio: Museo Pictorico, Madrid 1946, S. 98 ff., S. 576 ff.
2) Ors, Eugenio d': Lo Barocco, Madrid 1944. Unamuno, Miguel de: En torno al casticismo, 1943, 1. Aufl. Pfandl, Ludwig: Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts, München 1924.

Palominos Ruf als Freskomaler hat vielfach zu Unrecht darunter gelitten, daß man ihn als Imitator von Giordanos Fresken angesehen hat.[1] Gewiß hat die Malerei Giordanos einen großen Einfluß auf Palomino ausgeübt. Die gewagten Perspektivkonstruktionen des Neapolitaners haben ihn zu phantastischen Wandkompositionen angeregt, die jedoch durch exakte Vorstudien, Liebe zur Perfektion und religiöse Tiefe Giordanos Fresken überragen. Palomino war sich auch der malerischen und charakterlichen Schwächen des Malers bewußt, die er in seinem "Parnaso Español" in anekdotischer und diplomatischer Form der Nachwelt mitteilt.[2]

Palominos Kunst ist nicht so individuell wie die El Grecos oder Velasquez'. Er ist ein typischer Vertreter der spanischen Hofkunst des Barock. Gerade die künstlerische Eigenart Palominos ermöglichte es, die Merkmale der spanischen Kunst des Siglo de oro zu erfassen und den Übergang zum Rokoko aufzuzeigen. Daher sagt Julian Gallego: "Er zählt zu den letzten großen Künstlern des spanischen Barock und gilt gleichzeitig als Wegbereiter für die neue Epoche des Rokoko."[3] Die Darstellung von Palominos Leben rollt zugleich eine wichtige Epoche spanischer Kunstgeschichte auf, in der Künstler wie Coello, Carreño, Donoso, Churriguera u.a. wirkten. Das scheinbar wenig Individuelle an Palominos Malerei erschwert es, seinen ihn charakterisierenden Stil herauszuarbeiten und machte es notwendig, alle Vorbilder auf dem Gebiet der Fresko- und Ölmalerei in Madrid und Provinz, aber auch in

---

1) Vgl. Cean Bermudez' Biographie über Giordano in: Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid 1800.
2) "El Parnaso Español" ist der dritte Band von Palominos Buch "El Museo Pictorico".
3) Gallego, Julian: Vision y Simbolos de la Pintura Española del Siglo de oro, Madrid 1972, S. 203 (eigene Übersetzung).

Cordoba und Sevilla zu studieren. Bei diesen Nachforschungen stelle sich heraus, daß ihn neben seinen Lehrern und zeitgenössischen Künstlern auch italienische Maler des Manierismus inspirierten. Die letzteren waren auch zu ihrer Zeit berühmt, sind heute aber vergessen: die Brüder Manuel und Caspar Becerra, Eugenio und Patricio Cajes, die Perolis, El Viso, Mitelli, Colonna u.a. All diese Maler schufen Fresken im Alcazar, in königlichen Lust- und Jagschlössern und in Klöstern und Kirchen von Madrid und Umgebung. Auch Rubens, den Palomino, wie er in seinem theoretischen Werk kundtut, intensiv studierte,[1] hat der spanischen Malerei neue Impulse gegeben. Sein Einfluß und der der venezianischen Schule sind der Grund, warum Palomino bei manchen Darstellungen eine Verwandschaft mit Tiepolo aufweist (Palacio Real, Madrid). Dies wird besonders an Palominos Spätwerk (Granada) deutlich, das sich, wie die Fresken Tiepolos im Palacio Real (Madrid) durch hellere, zartere Farbigkeit, durch Überwiegen von hellen grau- und blaugrünen Tönen und Liebe zum verspielten Detail (Capriccio) auszeichnet. Die kraftvollen Frauengestalten von Rubens und Veronese und die von dunkel zu hell abgestuften Deckenkompositionen des Giordano (Sakristei, Toledo) waren Vorbild für beide. Augusto Mayer nennt Palomino eine barocke Persönlichkeit, den größten Freskomaler der nationalen Schule, und bezeichnet seine Fresken als die besten, die je von einem Spanier gemalt wurden.[2] Die barocke Phase Palominos klingt bis zu dem neobarocken katalanischen Dekorationsmaler José Maria Sert nach, der wiederum das Genie Picasso inspiriert haben dürfte.

---

1) Palomino, Museo, a.a.O. S. 856 ff.
2) Mayer, Augusto: Historia de la Pintura Española, Madrid 1942, S. 377 f.

Zur Literaturlage

Die Kunsthistorik ist bei den Spaniern erst in den letzten zwanzig Jahren auf größeres Interesse gestoßen. Bisher waren es fast immer deutsche Forscher, die sich der spanischen Kunst intensiv gewidmet haben. Den Anfang machte Carl Justi mit seinen Studien über Velasquez.[1] Weiter seien Werner Weisbach[2] und Augusto Mayer[3] stellvertretend genannt.

Zur Entwicklung der spanischen Kunstgeschichte haben wesentlich auch Gaya Nuño,[4] Marques de Lozoya[5] und die Direktoren des Pradomuseums, Sanchez Canton,[6] Angulo Iniguez,[7] Lafuente Ferrari[8] und Perez Sanchez[9] beigetragen. Bemerkenswert ist auch die bibliothekarische Arbeit vieler Geistlicher in Kirchen und Klöstern, die Schriftstücke mit wichtigen Informationen über spanische Künstler gesammelt, und sie damit vor den Verwüstungen des Bürgerkrieges gerettet haben.

Die bedeutendsten Schriften über Palominos Leben und Werk wurden von Gaya Nuño und Aparicio Olmos verfaßt.[10] Letzterer war Geistlicher und Archivar in der Basilika Desamparados von Valencia. Sein Werk umfaßt eine ausführliche Biographie, die wegen der Archivarbeit in der Basilika und in der Kathedrale besonders wervoll ist.[11] Es enthält außerdem ausführ-

---

1) Justi, Carl: Velasquez und sein Jahrhundert, Zürich 1933.
2) Weisbach, Werner: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.
3) Mayer, Augusto: Historia de la Pintura Española, a.a.O.
4) Gaya Nuño, J.A.: Historia del Arte Español, Madrid 1973.
5) Lozoya, Marqués de: Historia del Arte Hispanico, T.I-V, Barcelona 1934.
6) Sanchez Canton, F.J.: Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, T.I-V, Madrid 1903.
7) Angulo Iniguez: Ars Hispaniae, Madrid 1954.
8) Lafuente Ferrari, E.: Breve Historia de la Pintura Española, a.a.O.
9) Perez Sanchez, A.E.: Historia de la Pintura Española del primer tercio del siglo XVII, Madrid 1969.
10) Gaya Nuño, J.A.: Vida de Aciscolo Antonio Palomino, el Historeador, el Pintor, Cordoba 1956.
11) Aparicio Olmos, E.: Palomino, a.a.O. S. 29ff.

liche Beschreibungen der Fresken von Palomino und Moya Casals und einen Katalog mit Fotografien, der allerdings durch fehlende Archivarbeit in Madrid unvollständig bleiben mußte. Viele Daten von anderen Autoren (z.B. Moya Casals) wurden ungenau übernommen.[1] Der Versuch,der Monumentalmalerei Palominos gerecht zu werden, wurde nur von dem berühmten Kunstkritiker Gaya Nuño in sehr knapper Form unternommen.[2] Der Katalog der Freskoarbeiten Palominos bleibt jedoch wie bei Aparicio Olmos wegen mangelnder Nachforschungen unvollständig. Beiden Schriftstellern waren z.B. die Fresken in der Provinz Madrid, im Buen Retiro, im Torre del balcon de le reina, in der Cosme Damian Kapelle in Madrid und in der Capilla de la Purisima in Valencia unbekannt.[3]

Untersuchungen, die Aufschluß über Palominos Person und Zeit geben, sind in Form von Aufsätzen oder Notizen in bedeutenden kunsthistorischen Fachzeitschriften wiedergegeben: "Archivo Español del Arte" (1938, 1947, 1959), "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" (1913, 1920, 1923, 1944 usw.) "Goya" (1955, 1956, 1961) und "Archivo de Arte Valenciano" (1915).

Meine Nachforschungen stützen sich vor allem auf Palominos theoretisches Werk "Museo Pictorico" und auf die reichliche, bisher unbeachtet gebliebene Dokumentation über Palominos Schaffen im "Archivo del Palacio Real" (Archiv des könig―

---

1) Vgl. Moya Casals, E.: Estudio critico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco, Valencia 1941, S.13.
2) Gaya Nuño, Vida.., a.a.O. Kap. VII, S. 75ff. Diese kurze Monographie wurde 1955 bei einem Wettbewerb in Cordoba anläßlich der 300-Jahrfeier Palominos preisgekrönt.
3) Vgl. hierzu die Anführungen der einzelnen Fresken mit Quellenangaben im Katalog.

lichen Palastes)[1] und im "Archivo de la Casa de la Villa" (Rathausarchiv).[2] Das "Archivo del Palacio Real" gibt nicht nur Aufschluß über Leben und Tätigkeiten Palominos, sondern auch über Sitten und Gebräuche am Hofe. Über Palominos Tätigkeit als städtischer und höfischer Kunstzensor geben Briefe, Bittschreiben und Vorträge jener Zeit Auskunft, die in den Archiven des Rathauses und königlichen Palastes eingesehen werden können.

---

1) Die Dokumente über Leben und Wirken Palominos am Hofe sind im "Archivo del Palacio Real" unter Leg. 784/1 ("Leg". Abkürzung von "legajo" gleich Aktenbündel) zusammengefaßt. Diese "legajos" dokumentieren die höfischen Regeln; z.B. war es für den Hofmaler Pflicht, eine schriftliche Bitte an den König zu richten, wollte er sich für einige Tage vom Hof entfernen. In vielen Fällen traten Mäzene oder Günstlinge des Königs für die Anliegen der Künstler ein.

2) Die Dokumente zu Palominos Fresken in der "Capilla de la Casa de la Villa" (Rathauskapelle) sind in verschiedenen Aktenbündeln zusammengefaßt: Leg. 2- 48- 24, fol. V ("fol". Abkürzung von "folleto" gleich Broschüre). Hier handelt es sich um den Kontrakt zwischen Palomino und den Ratsherren über die Ausmalung der "Capilla". Leg. 3- 413- 25 gibt Aufschluß über die Verhandlungen zu den Restaurationsarbeiten an den Fresken der Rathauskapelle (1732).

I. PALOMINO IN DER SOZIO-KULTURELLEN SITUATION

1. Palomino und seine Epoche

Die sakrale und profane Barockmalerei in Spanien muß vor dem wirtschafts- und sozialhistorischen Hintergrund gesehen werden. Palomino lebte in einer Zeit, in der Hof und Klerus wegen Geldmangel nur teilweise die Hofmaler bezahlen konnten. Trotzdem war die Malerei wichtiges Werkzeug im Kampf gegen den sittlichen und wirtschaflichen Verfall. Die streng religiöse Haltung, die Palomino und seine Kunst dartun, muß man als Defensivaktion gegen den Jahrhunderte in Spanien herrschenen Einfluß des Islam, als Opposition gegen die Verbreitung des Protestantismus und als moralische Waffe gegen den schon im 16. Jahrhundert beginnenden Sittenverfall sehen. Je mehr der wirtschaftliche Ruin offenbar wurde, umso häufiger wurden Gemäldeaufträge, die die unsterbliche Macht von Kirche und Staat dokumentieren sollten; "triunfo del imperio" und "triunfo de la iglesia" waren ständig wiederkehrende Themen. Palomino war von dem Glauben an den ideellen Gehalt seiner Kunst und dessen positiver Wirkung wie von einer heiligen Mission erfüllt. Daher besitzen seine Werke eine solch umfangreiche Skala von Symbolen, Emblemata und Anspielungen auf die unzerstörbare Macht von Kirche und Staat, daß sie sich dem Betrachter nur nach intensivem Studium der spanischen Kunst- und Kulturgeschichte erschließen.
Schrifttafeln, Bänder, Kartuschen und Medallions enthalten moralische Lehrsätze und Huldigungen an das Königreich in lateinischer und spanischer Sprache. Wegen der Fülle der dargestellten Figuren aus den spanischen Heiligen- und Heldengeschichten wirken Palominos Fresken oft wie Illustrationen eines religiösen Textes. In seinen Frühwerken (Hospital Real) beschwört er die Glanzzeiten Spaniens in Porträts bedeutender habsburgischer Könige (Karl V., Philip II. und Philip III.) herauf. Auch die verwendeten Emblemata spiegeln spanische Macht wieder.

Zugleich waren die profanen Darstellungen mit sakralen Motiven verwoben. Die Gestalt Mariens als Beschützerin Spaniens steht im Mittelpunkt der Kompositionen, als ob sie durch ihren Einfluß bei Gottvater das düstere Geschick Spaniens zum Guten wenden könne. Alle habsburgischen Könige waren trotz ihres manchmal ausschweifenden Lebens im christlichen Glauben verwurzelt. Das erklärt auch ihre starke Förderung monumentaler Sakralkunst und religiöser Schauspiele (Autos sacramentales). Der Glaube an die religiöse und moralische Ausstrahlung der Kunst beflügelte auch die spanischen Maler. Sie stellen ihre besten und tiefsten Kräfte in den Dienst des Glaubens. Aber nicht nur religiöse Motive trieben die letzten habsburgischen Herrscher zur fast ausschließlichen Beschäftigungn mit der Kunst, sondern auch persönliche: Theater und Kunst waren gesellschaftliche Ereignisse, sie schenkten angenehme Unterhaltung und Vergessen der Probleme, zugleich gaben sie ihnen das Gefühl, im Mittelpunkt des Interesses zu stehen.
Die folgende Einführung in die Epoche Palominos soll einen Einblick in die Zeit geben, in der Palomino und seine Kunst entstand. Dann werden dessen Tendenz zu theatralischem Aufbau und Gestik, zu Bildfülle und unendlichen Figurenkränzen verständlicher. Es sollen hier vor allem die historische Kulisse und der künstlerische Wirkungskreis Palominos und seiner Zeitgenossen beschrieben werden: Der "Alcazar" mit dem Lustgarten "Buen Retiro", das Jagdschloß "El Pardo" und der königliche Wohnsitz "El Escorial".

Das 17. Jahrhundert in Spanien ist einerseits eine Zeit des wirtschaftlichen und politischen Niedergangs, andrerseits eine Zeit der kulturellen Blüte. Spanien verliert durch die leichtfertige Politik des Herzogs von Olivares, des Günstlings Philip IV. (1621 - 1655) bedeutende Kolonien in Amerika. Dies hatte höchst nachteilige Folgen für die spanische Wirtschaft. Schon die Vertreibung der Morisken (1609) war für Handel und Ackerbau ein großer Verlust.[1] Der Dreißigjährige Krieg, der

---

1) Vives, Vicens, J.: Geschichte Spaniens, Stuttgart 1968, S25f.

Abfall der spanischen Niederlande, Mailands und Kataloniens, dazu Pest und Seuchen hatten Spanien so geschwächt, daß es zur leichten Beute der französischen Machtpolitik wurde : "Jedermann konnte es mit Spanien aufnehmen, auf dem Schlachtfeld und noch mehr in der Wirtschft, die so heruntergekommen war, daß das Königreich sich in eine reine Kolonie der europäischen Großmächte verwandelt hatte. Außerdem hatten hundert Jahre staatlicher Frivolität Korruption und Egoismus in die verschiedenen Gesellschaftsklassen getragen."[1]

Maler, Architekten und Dichter sollten deshalb König und Adel die kritische politische und wirtschaftliche Lage vergessen machen und den Schein des Reichtums nach außen wahren. Die Porträtmalerei am Hof erfuhr einen neuen Aufschwung, denn sie stärkte das persönliche und politische Selbstbewußtsein. Alles, was den Staat verherrlichte, wurde auf der Leinwand festgehalten, So haben fast der gesamte Hofstaat und auch die Hofdichter den Malern Modell gestanden.
In der Tat durften Philip III. und Philip IV. stolz darauf sein, die größten Dichter Spaniens zu ihrem Hofstab rechnen zu können. Aber die Dichter und auch die Maler ließen sich von der königlichen Gunst nicht blenden, sondern waren sich der Frivolitäten, der Scheinwelt, denen die Könige und der müßige Adel sich hingaben, sehr wohl bewußt. So versuchten die Dichter mit ihren Desengaño-Motiven (die Welt als Trugbild), die Maler wie Valdes Leal und Pereda mit ihren Vanitasbildern (Stilleben mit Todessymbolen) das Morbide, die Dekadenz dem Adel bewußt zu machen. Die Maler scheuten sich auch nicht davor, in ihren Porträts realistisch zu sein. Die eher häßlichen und dekadenten Gesichter der Habsburger (Karl V., Philip III., Philip IV., Carlos II.) wurden von den Malern selten idealisiert. Dennoch gelang es großen Künstlern wie Tizian, Velasquez, Coello und Carreño durch die Ästhetik der Farbtechnik und die sanfte Farbgebung sehr anziehende,

---

1) Mendenz Pelayo, M.: Historia de España, Madrid 1934, S.135f.

faszinierende Porträts zu schaffen. Auch wenn die spanischen Habsburger keine äußerliche Schönheit besaßen, so doch die Macht sich von den größten Malern Europas malen zu lassen. Es mag die Könige für ihre Mängel an äußerer Schönheit und politischen Fähigkeiten entschädigt haben, sich in unzähligen Porträts verewigt zu sehen (Philip IV., Carlos II.). Die Porträtkunst diente dazu, ihnen zu schmeicheln und sie in ihrer Macht zu bestätigen.

2. Die Wirkungsstätten der Hofkünstler

Das Interesse Philip IV. und Carlos II. galt fast ausschließlich Theater und Malerei.[1] Aus Leidenschaft zu allem Schönen und Künstlerischen verschwendeten sie Unsummen aus der Staatskasse, ließen sie die düsteren Räume des Alcazar, die Paläste des Buen Retiro, Pardo und Escorial mit Fresken ausstatten. In diesen herrschaftlichen Wohnsitzen spielte sich auch ein Teil des Lebens der Hofkünstler ab. Hier wurden Wandgemälde und Porträts für den Hof geschaffen, trafen sich die bildenden Künstler mit den Hofdichtern und einflußreichen Mäzenen, sah man den Schauspielen zu und beobachtete das facettenreiche Hofleben. Der Alcazar, eine noch von den Mauren stammende und von den Habsburgern weiter ausgebaute Burg war größer als der heutige Palacio Real. An die Burg angebaut waren Viehställe, Verwaltungs- und Militärgebäude. Hinter der Burg erstreckten sich Turnierfelder und das königliche Jagdgebiet. Die Räume der alten Araberfestung waren langgestreckte, hohe und düstere Säle, die von den Habsburgern zur Aufheiterung mit Fresken ausgestattet wurden. Obwohl an der Burg ständig Verbesserungen und Vergrößerungen vorgenommen wurden, vermochten die Räume des Alcazar keine behagliche Atmosphäre zu verbreiten. Im Gegensatz zum 1632 neu eingeweihten Lustschloß Buen Retiro war dieser königliche Wohnsitz mit schlechten Lichtverhältnissen ausgestattet. Bis zum Brand 1734 blieben die königlichen

---

1) Vgl. Hume, Martin: La Corte de Philip IV., Barcelona 1949, S. 37 f. und Deleito Pinuela, J.: a.a.O. S. 37 f.

Säle des Alcazar Hintergrund ernster und steifer Hofzeremonien. Wie aus dem Gemälde "Las Meninas" ersichtlich wird, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, hat die Dunkelheit der Räume die Maler, die in diesen düsteren Königssälen ihre Staffelei aufgestellt hatten, beeinflußt. von Sanchez Coello bis zu Palomino und seinen Zeitgenossen findet sich eine Tendenz zu dunklen Hintergründen. Auch das sakrale spanische Hoftheater wie das stiefe Hofzeremoniell hatten einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Maler jener Epoche: Die Gestalten auf den Bildern Palominos und seiner Malerkollegen zeichnen sich durch eine Gestik aus, wie sie nur bei Hofe und religiösen Schauspielen (Autos sacramentales) üblich war.

Als Ausgleich zur Strenge und Düsternis des Alcazar ließ Olivares, der Minister und Günstling Philips IV. nicht unweit des königlichen Wohnsitzes das Lustschloß "El Buen Retiro" erbauen. In dem mit riesigen Parkanlagen, Brunnen, Pavillons, Kapellen und Gebäuden für Theater und Festaufführungen ausgestatteten Lustschloß gaben sich Künstler- und Hofwelt ein Stelldichein. In einem Teil der Schloßanlage, dem Casón - so schreibt der Hofmaler Vicente Carducho (1569 - 1638) in seinen Dialogen - wurden Kunstversammlungen abgehalten, Originale von Raffael, Tizian, Tintoretto, Palma, Lorrain, Bassano und lebenden Meistern bewundert, geprüft und getauscht.[1] Hier lernte Palomino die Werke berühmter Meister kennen und konnte außerdem Landschaftsstudien für die Hintergründe seiner von Lorrain beeinflußten mythologischen Bilder schaffen.[2] In den herrschaftlichen Räumen des Buen Retiro malte er verschiedene Fresken (Front und Decke des königlichen Arbeitszimmers).[3] Von der gesamten Anlage

1) Vgl. Hume, Martin: La Corte de Felipe IV.a.a.O. S. 37 f.
2) Vgl. Kap. VII. 1. Die mythologischen Themen.
3) Die Fresken Palominos im Buen Retiro werden von ihm selbst in einem Gutachten über die Brüder Guilló 1697 als Beweis für seine Erfahrungen in der Praxis der Freskokunst angeführt. Diese Fresken Palominos sind sonst nirgend mehr erwähnt. Eine Kopie des Gutachtens schenkte der berühmte Rechtsgelehrte Francisco Javier Borull (1745 - 1838), Ehrenmitglied der königlichen Akademie San Carlos, dem Akademikerbund (Corporación academica). 1915 wurde der Text des Gutachtens als "Un examen inedito de Palomino" in dem Artikel "La decoración pictorica de los Santos Juanes de Valencia" in der Fachzeitschrift "Archivo de Arte Valenciano" veröffentlicht.

des Buen Retiro blieb nur der Casón erhalten (heute Museum für Gemälde des XIX. Jahrhunderts), in welchem seinerzeit die Empfänge für Botschafter und andere bedeutende Versammlungen stattfanden. Im Casón malte Giordano - wie Palomino schreibt - sein bestes Deckengemälde: "...magnifica obra, que a mi juicio, es de lo mas elegante, que ejecutó Jordan ...".[1] Im Park wurden Comédias von Lope de Vega und Calderon aufgeführt, für die ein Stab von Malern, insbesondere Rizi und Donoso, Freunde Palominos, zahllose Kulissen schufen. Zu dem Aufgabengebiet der Künstler gehörten auch die Verschönerungen und Renovierungen des königlichen Jagdschlosses "El Pardo" (bei Madrid), das Palomino aufgrund seines Amtes als Kunstzensor häufig aufsuchen mußte. Es war ganz mit Fresken italienischer Meister des Manierismus (Becerra, Cajes, Perolis u.a.) ausgestattet. Ein ergiebiges Bestätigungsfeld für die Künstler bedeutete der Escorial, in dem Claudio Coello wie auch Giordano einige ihrer größten Werke schufen.

3. Die Auftraggeber

"Der spanische Hof war absolutes Zentrum künstlerischer Aktivität. Sogar die Maler aus der entlegensten Provinz strebten nach Madrid, um die königlichen Sammlungen zu studieren und sogar nach Möglichkeit eine kleine Arbeit zu verwirklichen, die ihnen erlaubte, mit dem oft nur ehrenhalber verliehenen Titel "Pintor del rey" in ihr kleines Vaterland zurückzukehren. Die malerische Produktion in Madrid war ungeheuer. Oft gab es zu wenig Künstler und daher wurden auch Provinzmaler herbeigerufen, um bestimmte Aufträge auszuführen."[2]

---

1 Vgl. Palomino, Museo, a.a.O. S.1108f. "Ein herrliches Werk, das, meiner Überzeugung nach, das Eleganteste ist, das Giordano geschaffen hat..." Der Name Jordan ist der ins Spanische übertragene Name des italienischen Malers Giordano.

2 Sanchez Canton, J.A.:"Los pintores de los Austrias" in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1915, S.63 (eigene Übersetzung), im folgenden zitiert "Bol.de la Soc.Esp.de Exc."

Maler genossen in noch stärkerem Ausmaß als Dichter die Gunst des Königs wie z.B. Velasquez, von dem Philip IV. sich selbst auf Reisen nicht trennen mochte. Wie aus der Biographie Palominos hervorgeht, gab es für die Künstler die verschiedensten Ämter zu erwerben, wenn sie das Ansehen des Königs gewonnen hatten. Das war ein Mittel, die bewunderten Maler zu binden.

Der Ehrgeiz der Maler wurde durch Ernennungen wie "Hidalguia de la Villa" oder "de la Corte" (Stadt-Hofadel),mit Ehrenämtern wie "Ayuda de la Furriera" (Kammerdiener), "Llave de la Furriera" (Schlüsseldiener), "Maestro de obras del Palacio" (königlicher Verwalter), oder "Aposentador" (Haushofmeister) angestachelt. Palomino als perfekter Diplomat und Höfling erreichte einen großen Teil dieser ehrenvollen Titel, ein Vermögen erwarb er allerdings nicht.
Die Leidenschaft zur Kunst besaß auch der letzte habsburgische Herrscher, Karl II. (1661 - 1700), dem Palomino 22 Jahre als Hofmaler gedient hat. Bevorzugter "Pintor de camara" des schwachen Monarchen war jedoch Carreño (1614 - 1685), der nicht nur im Malstil, sondern auch in seiner sanften Wesensart seinem Vorgänger Velasquez glich. Wie aus den Gemälden Carreños, Coellos und Palominos hervorgeht, hatte Karl II. die typischen Merkmale der Habsburger im Übermaß geerbt und unter der Degeneriertheit seiner Rasse besonders zu leiden. Im langen Oval des Gesichts treten die melancholischen Augen, die gekrümmte Nase und die wulstigen Lippen stark hervor. Karl II. war außerdem kränklich, schwach und wurde später von krampfartigen Anfällen geplagt. Das Volk nannte den bedauernswerten König, der, wie sie sagten, die Sünden seiner Väter zu büßen hatte, "El Hechizado" (der Verzauberte). Die Schwermut des Königs ist in den Porträts Carreños mit leichten, lockeren Pinselstrichen und sanfter, verhaltener Farbigkeit festgehalten. Die Düsternis der Hofatmosphäre wäre auch eine Erklärung für den Rückgriff Carreños auf dunkle Erdfarben, von denen Velasquez die spanische Malerei befreit zu haben schien.

Palomino hat die Malerei und die Wesensart seines 40 Jahre älteren Kollegen zeit seines Lebens sehr bewundert. Von Carreño übernimmt er Aufbau und Farbigkeit höfischer Porträts.

Die Herrscher Karl II. und seine Mutter Maria Ana, Gattin Philips IV. werden von Palomino nur erwähnt,[1] während er die nachfolgende Maria Luisa von Bourbon, Gattin Philips V. in seinem "Museo Pictorico" mit einer ausführlichen Widmung ehrte.[2] Die Regierungszeit Maria Anas war allerdings auch keiner Huldigungen würdig, denn sie war gekennzeichnet durch Intrigen und Machtkämpfe, Bürger und Bauern hatten unter der großen Steuerlast zu leiden, die Klassenunterschiede steigerten sich, und es kam im Jahre 1699 in Madrid zum Bürgerkrieg. Klerus und Künstler waren bisher damit beauftragt, das unterdrückte und aufgebrachte Volk zu beschwichtigen und in Schranken zu halten. Geistlichkeit und religiöse Bruderschaften (Cofradias) versuchten mit Hilfe von Inquisitionen, Predigten und religiösen Kunstwerken das Denken und Trachten des Bürgertums vom Diesseits auf das Jenseits zu lenken. Die Sakralkunst bildete für den Klerus wie für das Imperium ein wichtiges Medium in der Volkserziehung.[3] In diesem Sinne schreibt Maravall: "Man bediente sich der Malerei und räumte ihr eine Sonderstellung ein, weil man glaubte, daß der direkte visuelle Eindruck eine große Wirkung auf den Geist auszuüben vermag."[4] Der Kunst fiel ebenso wie den religiösen Schauspielen die Aufgabe zu - so bestätigt der zeitgenössische Kunsthistoriker Orosco Diaz - das Volk mittels "imagines" zu instruieren, sie an die Glaubenssätze zu erinnern, sich den von Gott

---

1 Ebenda, S. 647. S. 657ff., S. 1063.
2 Ebenda, S. 5.
3 Vgl. auch Mrazek, W.: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1963, S. 34ff.
4 Maravell, J.A.: La cultura del Barocco, Barcelona 1975, S. 507. (eigene Übersetzung).

II. DIE FRESKOMALEREI AM MADRIDER HOF.

1. Die Tradition der Freskomalerei in Spanien

Die Freskomalerei war in Spanien seit der Romanik nicht mehr heimisch. Italien galt seit Giotto als Vorbild für diese Technik. Deswegen nahmen seit Philip II, fast nur Italiener die Plätze der vier festangestellten Hofmaler (Pintores de camara) ein, eine Einrichtung, die 1553 mit dem ersten Habsburger Karl V. ihren Anfang genommen hatten. Der Grund für die Einführung der Wandmalerei im Spanien des 16.Jahrhunderts entsprang vor allem der Begeisterung für die großartigen Dekorationen von Michelangelo und seinen Zeitgenossen, die übrigens ganz Europa ergriffen hatte. Zur Zeit Philips IV, und Karls II. gab es noch einen weiteren Grund für die Vorliebe zu dieser Monumentalkunst: Die gemalte fingierte Pracht sollte über den Verlust des vergeudeten Reichtums hinwegtäuschen. Keine Maltechnik konnte besser die königliche Macht verherrlichen als die Freskomalerei, zumal sie dauerhafter als irgendeine andere ist.[2] Auf Wänden lassen sich mit geringen finanziellen Mitteln, nur mit Farbpigmenten und Wasser der herrlichste Marmor, Porphyr, Edelstein, Stuck etc. darstellen und so der Eindruck glänzender Pracht erzeugen.

2. Die italienischen Manieristen in Madrid (Tibaldi, Zuccari)

Der Triumphzug der Freskomalerei in Spanien begann mit den Vertretern des italienischen Manieristen, dem Malerfürsten des 16. Jahrhunderts: Tibaldi (1527-1596) und Zuccari (1529-1566). Von den Wanddekorationen Zuccaris sind nur noch Reste in der Kirche des Escorial zu sehen. Die im Stile Michelangelos konzipierten Werke passen sich gut dem Monumentalbau an. Die von Zuccari hier bevorzugten Figurenanhäufungen, die entblößten mukulösen Gestalten und perspektivischen Verkürzungen sind Stilmittel, die auch in der Freskomalerei Palominos in abgewandelter Form wieder auftauchen und überhaupt die spanische Malerei beeinflußt haben.

---

2 Gaya Nuño, J. Palomino, a.a.O., S. 76f.

Trotz seines virtuosen Könnens und seiner in ganz Europa gepriesenen Genialität fand Zuccaris Kunst (wie die El Grecos) nicht das Wohlgefallen Philips II.; man entließ ihn bald, wenn auch reichlich belohnt, aus den königlichen Diensten.[1]

Tibaldi fand weitaus mehr die Anerkennung Philips II., obwohl seine Fresken mit den muskulösen Giganten im Stile Michelangelos in der Bibliothek des Escorial in der Kunstgeschichte keinen hohen Rang mehr einnehmen. Palomino scheint nur in seiner frühen Periode von der Monumentalität dieses Konzepts beeinflußt gewesen zu sein. Anlehnungen finden sich in der Darstellung der Kirchenväter in der Rathauskapelle. Trotz Philips Verehrung für Tibaldis Monumentalmalerei war es die Kunst Zuccaris, die in Spanien Schule machen sollte. Carducho, der Schüler des großen Manieristen, wußte sich die Gunst Philips II. zu erwerben und wurde zum Bleiben aufgefordert. Er sollte der Begründer der Madrider Schule werden.[2]

3. Die Gründer der Madrider Schule (Carducho, Colonna, Mitelli)

Der zum Hofmaler Philips IV. ernannte Carducho aus Florenz war durch seine Gelehrtheit, seine Kenntnisse auf dem Gebiet des Freskos und der Ölmalerei die geeignete Persönlichkeit, um einen höfischen Stil in Spanien zu schaffen.[3] Da die meisten seiner Werke im Alcazar und Buen Retiro bei der Zerstörung der Bauwerke ebenfalls vernichtet wurden, kann Carduchos Einfluß auf den Madrider Stil nicht mehr genau nachempfunden werden. Seine Ölmalerei zeigt Spuren des von ihm bewunderten Caravaggio; die Fresken im Pardo (Schülerarbeit) gehen auf Vorbilder der venezianischen Spätrenaissance zurück. Carducho, der bis zu Velasquez' Erscheinen der gefeierteste Maler am spanischen Hofe war, verfaßte auch ein kunsttheoretisches Buch " Dialogos de Ia pintura" (1633), von dem Palomino reichlich profitiert hat.[4]

1 Vgl. Perez Sanchez, A.E.: Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965. S. 53 f.
2 Ebenda, S. 53 ff.
3 Castañon, L.: Juan Carreno de Miranda, Bd.I., Oviedo 1970.
4 Palomino, Museo, a.a.O. S. 851 ff.

Außer Carducho spielten die ausgesprochenen Freskomaler Mitelli (1605-1660) und Colonna (1600-1687), die aus Bologna stammten, für die weitere Entwicklung der Freskomalerei in Spanien eine bedeutende Rolle, ohne die auch die Kompositionen Palominos nicht denkbar sind. Die beiden von Velasquez an Stelle von Cortona im Jahre 1658 engagierten Maler gründeten eine Freskoschule am Hofe, die neben der zur Zeit Philips IV. eingerichteten Kunstakademie zur Ausbildung junger Künstler diente.[1] Die Neuerungen, die Colonna und Mitelli zur Madrider Malschule beitrugen, werden von Palomino ausdrücklich gewürdigt: "Sie waren die ersten, die in Spanien die Handhabung des galanten Fresko, die Manier, die Decke mit Schmuck und Perspektive auszustatten, einführten)"[2]

4. Die zeigenössischen Freskomaler (Coello, Rizi)

Der Aufenthalt Mitelli und Colonnas war nur kurz. Mitelli starb nach nur zwei Jahren in Madrid; Colonna kehrte nach vier Jahren (1662) in seine Heimatstadt Bologna zurück. Ihre Nachfolger sind Rizi und Coello. die Malerei Rizis (1614-1685) ist für die Entwicklung der Madrider Schule im allgemeinen und Palomino im besonderen von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Es war einer der erfolgreichsten und repräsentativsten Schüler Carduchos. Seine ungewohnte Dynamik in der Komposition der Figuren, die er bei Rubens und Veronese gelernt hatte, trug zur Erneuerung des höfischen Stils bei. Durch seine maltechnische Geschicklichkeit und Vorliebe für schnelle, großangelegte Kompositionen war er für Theaterdekorationen und Freskomalerei besonders geeignet.[3] Gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen, dem berühmten Hofmaler Karls II. Juan Carreño (1614-1685), schuf er große Freskodekorationen in verschiedenen Madrider Kirchen. Die einzigen noch erhaltenen sind in San Antonio de los Alemanes, die nach Entwürfen von Colonna

---

1 Cean Bermudez, J.A.: "Historia de la Real Academia de Bellas Artes" 1965, seg. trim. S. 59ff.
2 Palomino, Museo Pictorico, a.a.O. S.576ff.(eigene Übersetzung).
3 Antonio Iniguez,D.: Archivo Español de Arte (im folgenden zitiert: "Arch. Esp. de Arte")1958, S. 106.

und Mitelli fertiggestellt wurden, die ausgemalte Kuppel des Sagrariums der Kathedrale von Toledo und die Dekorationen einer Kapelle des Karmeliterklosters "Descalzas Reales" im Madrid.

Rizis begabtester Schüler war Claudio Coello (1642-1693), der gemeinsam mit Josê Donoso, ebenfalls Hofmaler und Architekt, zahlreiche Freskodekorationen schuf. Letzterer hatte mehrere Jahre in Italien verbracht, wo er die Kompositionen Cortonas und den Architekturschmuck Borrominis studierte und sich die in Mode gekommene Perspektive aneignete.[1]

Außer den bereits erwähnten Freskomalern Rizi, Donoso, Coello und Carreño gab es zu jener Zeit noch zwei tüchtige Künstler in dieser Technik: Herrera El Mozo aus Sevilla und Bocanegra, Schüler Alonso Canos aus Granada. Beide waren bereits "Pintores de Camara", als Palomino 1678 nach Madrid kam. Herreras Fresken in den Madrider Kirchen wurden leider alle zerstört, während Bocanegras in Granada geschaffene Fresken zahlreich erhalten geblieben sind; diese zeigen durch die Vorliebe für Erdfarben Verwandtschaft mit den Wanddekorationen Palominos.
Charakteristisch - so kann zusammenfassend gesagt werden - für alle Maler der Madrider Schule Ende des 17. Jahrhunderts ist die Nachahmung der Dynamik, Leichtigkeit, Fülle und Farbibkeit der Rubens'schen Kompositionen und die Vorliebe für das Theatralische, Festlich-Feierliche.
Das bisher durch Zurbaran repräsentierte Statische wird ebenso verdrängt wie die Neigung zum Tenebrismus, die jedoch - trotz der in Mode gekommenen bunteren Farbigkeit - immer wieder durchbricht. Der spanische Tenebrismus wird charakterisiert durch seine Vorliebe für Erdfarben. Bevorzugt werden vor allem Brauntöne, Dunkelgrün und Schwarz, während warme Rottöne zur Aktzentuierung und Aufheiterung dienen. Die Lichtpartien wurden mit Variationen von Ocker und Weiß wiedergegeben.

---

1 Palomino, Museo, a.a.O., S. 1037 ff.

Die Zeit des Tenebrismus, die in der spanischen Malerei vom 16. bis 18. Jahrhundert währte, bevorzugte warme, natürliche Hell-Dunkel-Kontraste (Zurbaran, Ribera, Ribalta, Valdes Leal, Coello). Die Erdfarben (Grau, Braun, Olivgrün, Schwarz-Weiß, Ocker) entsprachen der spanischen Landschaft, den düsteren Innenräumen der Gebäude, der damaligen Farbe der Trachten, waren Abbild der Realität.

III. MALERISCHE TENDENZEN DES SIGLO DE ORO

1. Tenebrismus und Theathralik

Charakteristika wie Realismus und Tenebrismus, die mehr als 60 Jahre die spanische Malerei des "Siglo de oro" geprägt hatten, wurden gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch den immer stärker werdenden Einfluß Rubens'scher Kompositionen und durch die Produktion von Fest- und Theaterkulissen verdrängt. Das Festlich-Feierliche, das die Malerei am Ende der Epoche auszeichnete, entsprang weder spanischer Wesensart noch dem Wunsch, dem italienischen Vorbild nachzueifern, sondern ergab sich aus der Tatsache, daß die meisten Künstler für das Theater arbeiteten.[1] Während bei Velasquez, Ribera und Murillo die Modelle noch von der Straße geholt zu sein scheinen und die Komposition so einfach, natürlich und glaubhaft als möglich ist, wird nunmehr der Aufbau dekorativ und theatralisch. Die Gestalten werden zu Akteuren eines himmlischen Schauspiels. Bei dieser neuen künstlerischen Richtung gehen zwei Merkmale verloren, die bisher für die Epoche charakteristisch waren:

1. die Vorliebe für statische Komposition - sie wird von der Tendenz zu dynamischen Kompositionen abgelöst - und
2. der Hang zum Tenebrismus, der eine Folge realistischen Denkens und mystischer Bedürfnisse ist.

Aber trotz der Ende des 17. Jahrhunderts im Mode gekommenen bunten Farbigkeit bricht die Tendenz zu dunklen Erdfarben immer wieder durch.[2] Palomino hat sich trotz seiner großen Bewunderung für die Werke Luca Giordanos nie dazu hinreißen lassen, dessen Farbpalette zu imitieren. Die von Giordano mit Vorliebe bei Deckengemälden verwendeten Blau-Gelb-Kompositionen gibt es bei Palominos Fresken kaum. Das realistische Moment, das sich in der Bevorzugung dunkler verhaltener Farben manifestiert, ist im Spanier zu stark verankert,

---

1 Gaya Nuño, J.: Historia del Arte Español, a.a.O.S. 336.
2 Pliuval, Georges de: Historia Ilustrada de la Iglesia, Madrid 1961, S. 167.

als daß es sich leicht durch ausländische Vorbilder verdrängen ließe.[1]

3. Realismus und Idealismus

Der Realismus in der spanischen Kunst vermenschlichte die Götter der griechischen Mythologie (Velasquez), strebte nach einer exakten, wirklichkeitsorientierten Komposition des Lichts, des Raumes und der Farbe - in der Zeichnung wie in der Komposition.[2] Der Wunsch zur naturgetreuen Darstellung ist auch Palomino eigen, wie er bei seinen Fresken beweist und in seinem theoretischen Werk kundtut: "Die Malerei ist das auf einer Fläche gezeichnete Bildnis des Sichtbaren, wobei mit "sichtbar" nicht nur das der Natur Entnommene gemeint ist, sondern auch das Künstliche, das, was durch die Malerei erst sichtbar gemacht wird."[2]

Mag Palomino auch die Komposition der Wolken und die Figurenstellungen von Giordano übernommen haben, er ergänzt das Vorbild mit seiner Liebe zum relistischen Detail (z.B. Santos Juanes, Valencia): Der Faltenwurf und die Schatten auf den Wolken verraten vorhergehende exakte Studien, die nicht im Stile des "Luca fa presto" waren. Giordano kam es oft allein auf den Effekt der Gesamtkomposition an.

Realismus und Idealismus nennt Pfandl "die zwei Gesichter der spanischen Seele": "Der Idealismus kreist um die Begriffe Vaterland und Religion, Nationalität und Ehre... Der Realismus haftet an der Stimme des Blutes, an Leidenschaft und Sinnenleben, an den Niedrigkeiten des gewöhnlichen Alltags."[4]

---

1 Vgl. Unamuno, Miguel de: En torno al casticismo, Madrid, 1979 (9. Aufl.) S. 67f.
2 Gaya Nuño, J.: Historia del Arte Español, a.a.O.S. 332.
3 Palomino, Museo: a.a.O.,S. 64 (eigene Übersetzung).
4 Pfandl, Ludwig: a.a.O., S. 48f, S. 230.

Im Gegensatz zur Literatur (Calderon), wo - so Unamuno,(einer der bedeutendsten spanischen Dichter der Jahrhundertwende)- Realismus und Idealismus selten eine Harmonie eingehen, ist es in der bildenden Kunst öfter der Fall.[1] Bei Zurbaran vereinen sich Realismus und Streben zu religiösem Idealismus.[2] Die Mischung dieser beiden Elemente äußerte sich schon in dem zu mystischer Darstellung neigenden Ribalta: Der in Verzückung geratene Hl. Franziskus von Assisi ist in einer geradezu erstaunlich realistischen, alltäglichen Behausung mit fast greifbar erscheinenden Dingen aus dem gewöhnlichen Alltag dargestellt. Die lebensechten Stilleben spanischer Maler (Ribalta, Zurbaran, Murillo u.a.) zeigen die Liebe des Spaniers zu realistisch getreuer Wiedergabe, die Verbundenheit mit dem sie umgebenden Alltag. Es ist dem Spanier fremd, Dinge aus der Vorstellung zu schaffen: "Das war auch der Grund, daß es nur sehr wenige mythologische Darstellungen gab und die Werke der italienischen Renaissance den Spaniern vielfach heidnisch erschienen."[3]
Wenn der Realist Unamuno Calderon als "Poeta idealista" bezeichnet, weil er aus seinen Komödien alle prosaischen Seiten der menschlichen Natur ausgeschlossen hat,[4] so könnte Palomino, der mit dem religiösen Dichter viel gemeinsam hat, nach der Auffassung Unamunos ein "Pintor idealista" genannt werden. Auch wenn bei Palomino - wie an Details sichtbar wird - die realistische Seite existent ist, so bleibt dennoch der Idealismus und das Theatralisch-Dekorative der charakteristischere Wesenszug seiner Kunst. Bei den Ölgemälden seiner Kollegen Coello, und Carreño ist dagegen die idealistische Tendenz nicht so charakteristisch wie bei Palomino, da bei ihnen die Religiösität nicht so ausgeprägt war. Trotz der im spanischen Barock typischen Tendenz zum Theatralisch-Dekorativen bleibt die Bildkunst von der nüchtern-realistischen Wesensart beeinflußt.

---

1 Unamuno Miguel de, a.a.O., S.64.
2 Vgl. Junoy, J.M.: Sentido del Arte Español, Barcelona 1944 S. 75 ff.
3 Gaya Nuño, J.: Historia del Arte Español, a.a.O., S. 335f, (eigene Übersetzung).
4 Unamuno, M.de, a.a.O., S. 69 Anm.

Eine Neigung zum Phantastischen in der Kunst ist den Malern Kastilliens fremd. Sie bleiben in der religiösen und in der Porträtkunst fast stets sachlich. Das bestätigt Unamunos These über den Charakter kastillischer Kunst:
"Das Phantastische, Imaginative und Abergläubische bleibt der spanischen Kunst fern; die Vorstellungskraft kastillischen Gemütes ist beinahe trocken, eher reproduktiv als schöpferisch. Spanische Wesensart ist mehr von der Erfahrung und dem Intellekt als von der Imagination geprägt."[1]
Die realistische Einstellung, heißt es bei Calvo Serrer, ging (im 17. Jahrhundert) in der Bildhauerei bis zur Grenze des Ästhetischen; die mit Kleidern und Haaren bekleidete Christusskulptur hat sich bis heute erhalten.[2] Die Plastik repräsentiert in expressionistischer und emotionaler Form das Volkstümliche, die Architektur in majestätisch dekorativem Ausdruck Kirche und den Staat und die Malerei das Volkstümliche, die Kirche und den Staat zugleich.[3] Das wird bei den Fresken Palominos in der Rathauskapelle deutlich, wo die drei erwähnten Elemente (Vokstum, Staat, Kirche) in einer Komposition vereint werden. Hier malte Palomino über den Porträts der Habsburger, die den Staat und damit das Majestätisch-Dekorative repräsentieren, Szenen aus dem Marienleben (Kirche) und darunter Episoden aus der Heiligenlegende des Hl. Isidor und seiner Frau. Die betont naiv-erzählende Art der Wundertaten dieser Madrider Heiligen ist charakteristisch für den volkstümlich-emotionalen Stil der, besonders an der religiösen Plastik offenbar wird.

Die Thematik der Gemälde und Fresken war in Spanien im Gegensatz zu anderen Ländern fast ausschließlich sakral. Das liegt vor allem daran, daß die Kunst sich dem Staatsdenken zu unterwerfen hatte und Kirche und Imperium wie in keinem anderen Staat Europas eine einzige Macht bildeten. Auch das Trienter Konzil (1545-1563) und die Gegenreformation waren in Spanien nicht ohne Wirkung geblieben. Sie waren die Ursache dafür, daß der

---

1 Ebenda, S. 73 (eigene Übersetzung).
2 Calvo Serrer, J.:Conversaciones de Historia de España, Bd.I, Barcelona 1963, S. 249.
3 Gaya Nuño,J.A.: Historia del Arte Español, a.a.O.S.335f.

vom Protestantismus bekämpfte Marienkult in Spanien umso stärker blühte.[1] Die Absicht der Protestanten, die bestehende Bilderkunst zu zerstören und eine neue zu schaffen, führte zu jenem Proteststurm der Katholiken Anfang des 17. Jahrhunderts in Spanien, der die religiöse Kunst mehr denn je zur Aktion trieb. So ist es auch nicht verwunderlich, daß die "Immaculada" sowohl auf der Leinwand als auch in "fresco" eines der häufigsten Themen Palominos ist.

3. Palomino, letzter charakteristischer Repräsentant seiner Epoche

Palomino ist als Theologe und ergebener Diener seiner königlichen Auftraggeber stets bemüht, seine Kunst in den Dienst des Staates zu stellen. Er verherrlicht "Imperio" und "Iglesia" in fast all seinen Fresken gemäß den Vorstellungen der Inquisition. Er schuf zahlreiche Bildnisse der Nationalheiligen und der Immaculada. Er war ein Höfling mit großem diplomatischen Geschick. Als Maler verband er den spanischen Tenebrismus mit italienischen Einflüssen (Idealisierung der Gestalten und lebhafte Farbigkeit) und ist damit der letzte Vertreter der Madrider Schule und einer dem Ende zugehenden geistigen und kulturellen Blütezeit Spaniens. Er ist der größte Freskomaler des 17. Jahrhunderts auf der iberischen Halbinsel und Prototyp des Spaniers jener Epoche. Er war kein Maler mit großem Eigenwillen, keine außergewöhnliche Persönlichkeit, kein Außenseiter, kein von Leidenschaft besessener Künstler wie Alonso Cano, Valdes Leal oder der Dichter Quevedo; er war eher das Musterbild eines höfischen und christlichen Malers; an ihm - so sagt Gaya Nuño - lassen sich die künstlerischen Strömungen wie an einem Seismographen ablesen.[2] Sein künstlerischer Werdegang erfaßt eine ganze Epoche spanischer Kunst, dessen letzter Erbe er sein sollte: "Die einzig ernst zu nehmende Verbindung von Schriftsteller und Künstler des alten

---

1 Vgl./ Foerster, R.H.: Die Welt des Barock, München 1947, S. 298.
2 Gaya Nuño, J.: Palomino, a.a.O., S. 75 ff.

und neuen Jahrhunderts wird in der künstlerischen Meisterschaft Palominos gegenwärtig."[1] Julian Gallego meint, daß die letzten Fresken Palominos in Granada (1712) und El Paular (1723) die Konsequenz und die Grenze des "Siglo de Oro" darstellten und zugleich die Tür zum Rokoko öffneten.[2]

Soziologisch gesehen war Palomino ein typischer Vertreter der "Letrados" (Gelehrten), die das unentbehrliche Verbindungsglied zwischen Adel und Volk bildeten.[3] Dieser Gebildetenschicht gehörten fast alle Künstler an, die, wie es in jener Zeit in Mode war, oft mehrere Berufe inne hatten und vielseitige Kenntnisse besaßen. Oft waren die Maler auch Architekten oder gehörten dem geistlichen Stand an.[4] Der Fall des Ignaco Ruiz, Freund Palominos, der sowohl Hofpriester als auch Dichter war, ist charakteristisch für das "Siglo de Oro" in Spanien. Vicente und Vitoria waren ebenfalls Theologen. Viele Maler haben sich entweder in der Dichtung versucht, wie die Widmungen in Versen zu Beginn von Palominos theoretischem Werk beweisen, oder haben ihre Theorien und Gedanken in ihren Schriften wiedergegeben (Vitoria, Carducho, Cespedes, Pacheco).[5] Die Tatsache, daß Palomino sich mit Maltheorien beschäftigt hat, ist jedoch kein Symptom für die Dekadenz jener Zeit, in der man, wie Paul Lafond behauptet, sich in langen und breiten Theorien erginge anstatt zu malen.[6] Die lange Reihe von Palominos Wanddekorationen beweist, daß er unermüdlich praktisch tätig war. Zum damaligen Hofleben gehörte die Zusammenarbeit mit Dichtern, Musikern und Architekten. Das förderte die Mode, vielseitig sein zu wollen. Unter den Gelehrten war es Brauch, dem von Gongora und Gracian eingeführten"Conceptismo" (Conaltismus-Rückgriff auf Vorbilder und Stoffe der "manieristischen" Antike) zu huldigen und die "Agudeza" (Geistesschärfe) mit

1 Arean, Carlos: La Pintura Española, Madrid 1971, S. 271.
2 Gallego, Julian: a.a.O., S. 203.
3 Pfandl, Ludwig: a.a.O., S. 43.
4 Rizi, Donoso, Coello u.a. waren Architekten und Maler. Vgl. Palomino: Museo, a.a.O., S.1015 ff,S.1037 ff.
5 Zu Vitoria vgl. Palomino: Museo, a.a.O.S.1135ff.Carducho, Vicenzio: Dialogos de la pintura, Madrid 1633-Cespedes, Pablo de: Poema de la pintura - aufgenommen von Pacheco, Francisco: Arte de la pintura, su antiguëdad y grandezas, Sevilla 1649 und Cean Bermudez: Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes e España, Madrid 1800, Vol. V., S. 268 f.

lateinischen, italienischen und griechischen Zitaten zum Ausdruck zu bringen. Palomino war auch in dieser Hinsicht ein Kind seiner Zeit. Sein theoretisches Werk quillt über von fremdsprachigen Zitaten und Anmerkungen aus Lehrbüchern berühmter Meister. Am meisten zitiert Palomino jedoch die Bibel; dies offenbart seine Verbundenheit mit dem christlichen Glauben.

Zum Trend jener Zeit, die durch eine prekäre Finanzlage gekennzeichnet war, gehörte auch das Phänomen des käuflichen Adeltitels. Der ersehnte Titel wurde oft gegen die ganze Habe eingetauscht. Um Titel und Ehrungen entstand ein regelrechter Handel. Auch die Maler werden häufig - mit Titeln und Ehrenämtern entschädigt, wenn die Staatsfinanzen nicht ausreichen.

4. Versuch einer Begründung für das Ende spanischer Blütezeit der Kunst.

Mit dem Erlöschen des königlichen Interesses für Spanische Hofkunst endete auch die größte Kulturepoche Spaniens. So schreibt Sentenach: "Nach 1724 scheint das Genie der spanischen Malerei beendet, nachdem Palomino als ihr letzter Meister dazu beauftragt ist, ihr den Grabstein zu setzen."[2]
Der Grund für den Untergang der großen Epoche spanischer Kunst wird von Kubler und Soria vor allem in Verbindung mit dem Untergang des spanisch-habsburgischen Reiches gesehen: "The school of Madrid was bound to die with the extinction of the house of Habsburg and the advent of the french Bourbons to the spanish throne in 1700."[3]
Dennoch war nicht allein der Dynastiewechsel schuld am Untergang der spanischen Kunst; denn schon Anfang des 17. Jahrhunderts hatte es eine große Invasion ausländischer, besonders italienischer Künstler am Hofe gegeben und dennoch hatten die spanischen Maler existieren können.

1 Vgl. z.B.: Palomino, Museo, a.a.O., S.718.
2 Sentenach, Narciso: "La pintura en Madrid des sus origines hasta el siglo XIX. Madrid 1906-1907, S.180f.(eigene Übersetzung).
3 Kubler, G., Soria, M.: Art and Architecture in Spain (1500-1800), Suffolk 1959, S. 289 f.

Damals war der Klerus, der vor allem in Andalusien ein bedeutender Auftraggeber war, wegen seiner Erträge aus den Kolonien noch wohlhabend. Aber Religions- und Bürgerkriege, das Desinteresse des vermögenden Adels an der Landwirtschaft, die Ausgaben für Paläste, Theater und Feste, leiteten den wirtschaftlichen Niedergang und ruinierten die Staatsfinanzen. Palominos Liste der ihm geschuldeten Gehälter zeigt, daß es sich in finanzieller Hinsicht nicht mehr lohnt, Hofmaler zu sein. Die in Palominos "Museo Pictorico" verschiedentlich erwähnten Rechtsstreite lassen erkennen, daß die Lage der Künstler, vor allem in Madrid, immer kritischer wurden. Zum Teil hatten sich die Künstler zu Gilden oder Cofradias zusammengeschlossen, um sich gegen hohe Steuerabgaben, Prozesse und die Inquisition wehren zu können.[1] Trotz der leeren Staatskasse wurden jedoch die ausländischen Maler - meist Italiener - reichlich entlohnt. Luca Giordano z.B. kehrte als wohlhabender Mann nach zehnjährigem Spanienaufenthalt zurück, obwohl er mit seiner "Fa presto-Methode" einen eher vernichtenden Einfluß auf die Madrider Schule ausgeübt hat und sein Triumph oft als das Ende der spanischen Kunst jener Zeit angesehen wird.[2]

---

1 Palomino versucht in seinem Museo Pictorico zu begründen, daß es unrecht sei, daß der Künstler wie ein gewöhnlicher Arbeiter Steuern zahlen müsse, denn die Kunst sei eigentlich göttlichen Ursprungs, der Maler also ein von Gott begnadeter Mensch. Zusätzlich wurde den Malern immer häufiger von religiösen Bruderschaften und dem Klerus der Prozess gemacht, weil die inzwischen verarmte Geistlichkeit nicht zahlen wollte oder konnte und die Kunstwerke (angeblich) den Vorstellungen des Klerus nicht entsprachen. Vgl. hierzu Palomino: Museo Pictorico, a.a.O., S. 26.

2 Vgl. Palomino: Museo, a.a.O., S. 1093 und Beruete y Moret, A.: The School of Madrid, London 1909, S. 249. Beruete y Moret sieht die Dekadenz spanischer Kunst vor allem an der Bevorzugung und Verherrlichung Giordanos durch Karl II. und den Hof. Coello habe vergeblich versucht, gegen die dekadente Kunst Giordanos anzugehen.

So lautet auch das Urteil von Kubler und Soria: "The death knell was rung by the arrival in Madrid in 1692 of Luca Giordano at the invitation of Charles II. The king was so taken with Giordano that, though the treasury was empty, he paid him the shaggering salary of 1500 ducats and gave him for three lives ... Thus ended the Baroque school of Madrid."[1]

Unter der Herrschaft der Bourbonen, die mit Philip V. begann, wurden wieder ausländische Künstler bevorzugt, anfangs französische, später italienische (Mengs, Giaquinto, Tiepolo, Amigoni usw.). Selbst der 1734 abgebrannte Alcazar wurde nach Plänen italienischer Architekten (Juvara, Sacchetti) wieder aufgebaut, obwohl es Spanien bisher an großen Architekten nicht gemangelt hatte: de Siloe, Gomez de Mora, Ardemans, Arredondo, Hurtado, die Churrigueras u.a. Es hätte hauptsächlich des königlichen Interesses bedurft, um die spanische Kunst am Leben zu erhalten, denn Klerus und Bürgertum waren verarmt und kamen als Auftraggeber nicht in Betracht. Die Bourgeoisie hatte in Spanien weniger Macht als in anderen Ländern Europas, wie z.B. Holland, Flandern und Frankreich. "No existia una burgesia capaz de mantener un mercado de pintura de genero," schreibt Maravall.[2]

Mit dem Verlust der Kolonien endeten auch Reichtum und Blütezeit der Kunst in Sevilla - einst bedeutendste Hafenstadt Spaniens. In Valencia und Madrid setzten noch einige Maler die spanische Maltradition fort (Vergara, Juan Garcia und Pedro Rodriguez de Miranda), die aber keinen großen Ruhm ernteten. Das Mißtrauen gegenüber den Nachfolgern spanischer Hofkunst zeigte sich auch bei den Vertretern der Staatsanwaltschaft "Fiscal del Consejo de Castilla", die niemandem außer Palomino und Miranda das Amt der Kunstzensoren übertragen wollten, damit diese der Scharlatanerie auf dem Kunstmarkt das Handwerk legen könnten. Die Staatsanwaltschaft glaubte, mit Hilfe

1 Kubler, George - Soria, Martin: Art and Architecture, Spain, a.a.O.S.289 f.
2 Maravall, J.A.: La cultura del Barocco, Barcelona 1975, S. 510.

durchgreifender Methoden können der Madrider Schule wieder zu höherem Niveau verholfen werden. Palomino hat versucht, dem Kampf zwischen der Staatsanwaltschaft und den betroffenen Künstlern mit diplomatischem Geschick zu lösen, indem er vorschlug, weitere Künstler zur Unterstützung für dieses Amt auswählen zu dürfen. Die starken Proteste der Madrider Künstler waren letzten Endes erfolgreich: Palomino verzichtete auf das Amt des Kunstzensors und acht neue Kunstzensoren wurden gewählt. Zwei Jahre später (1726) starb Palomino, er war nicht mehr imstande gewesen, den Verfall der Kunst in Madrid aufzuhalten. Er ist der letzte große Monumentalmaler am Ende der großen Blütezeit spanischer Kultur.

IV. LEBEN UND KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG PALOMINOS

1. Herkunft

Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco entstammte einem alten Geschlecht Andalusiens, jener Landschaft Spaniens, die die größten Künstler hervorgebracht hat. Fast alle seine Vorfahren, so geht aus den Untersuchungen Moya Casals hervor, waren wohlhabende und angesehene Bürger aus der Umgebung Cordobas und Jaën.[1] Über deren Berufe ist nicht berichtet; es kann aber aufgrund der Nachforschungen Casals angenommen werden, daß die Ahnen über einige Besitztümer verfügten und von den Erträgen der Landwirtschaft oder Pacht lebten, wie es oft bei wohlhabenden Bürgern jener Zeit der Fall war.

Palominos Heimatort Bujulance ist ein Dorf in der Provinz Cordoba, das noch heute vom reichen Ertrag der Oliven- und Weizenernte lebt. Hier wurde er am 1. Dezember 1655 in der Dorfkirche getauft, das Geburtsdatum dürfte entsprechend der damaligen Taufsitte kurz vorher anzusetzen sein.[2] Er ist das zweite Kind von vier Geschwistern aus der zweiten Ehe des Vaters Bernabé Palomino de Parra mit Catalina de Castro Linares; die erste Ehe des Vaters mit Maria Molina blieb kinderlos.[3]

---

1 Moya Casals, E.: El Magno Pintor del Empiréo, Melilla 1928, S. 17f.

2 Der Taufschein Palominos befindet sich heute noch in der Pfarrkirche "Paroquia de Nuestra Señora de Asunción" von Bujulance, "Libro 17 de Bautismos, folio 327 v. Der Wortlaut des Taufscheins ist wiedergegeben in: Moya Casals, E.: Estudio critico acerca del pintor Palomino, Valencia 1941 S.22f. und in: Gaya Nuño, J.A.: Vida de Acisclo Antonio Palomino, el Historeador, el Pintor. Descripción y critica de sus obras. Cordoba 1956, S. 13f. Vgl. hierzu auch Cean Bermudez, J.A.: Diccionario historico de los mas ilustres profesores de Bellas Artes en España, V.IV. Madrid 1800, S.29f. Nach Cean Bermudez ist Palomino 1653 geboren, was Gaya Nuño zu Recht bestreitet, denn es ist nach den damaligen Sitten unglaubhaft, daß die Taufe zwei Jahre später stattgefunden haben soll.

3 Nach Aguilar, Rafael ist der Vater noch eine dritte Ehe eingegangen. In dem Testament des Vaters werden auch die 4 Geschwister Palominos erwähnt. (Nuevos datos para la biografia de Palomino, Bujulance 1958, S.23ff.)

Von großväterlicher Seite hat Palomino den adligen Namen Velasco geerbt, den er später statt des mütterlichen Namens Castro verwendete, was, so sagt der Kunstkritiker Gaya Nuño, ganz der eitlen Mode jenes Jahrhunderts entsprach.[1]

2. Begegnungen mit berühmten Künstlern: (Valdes Leal, Juan de Alfaro)

1655 siedelt die Familie nach Cordoba über, weil sie sich dort eine bessere Schulausbildung für den 10-jährigen Palomino verspricht, als das in ihrem Heimatdorf möglich war.[2] In dem Dominikanerkloster Santo Tomás erhält der junge Antonio Unterricht in Grammatik, Philosophie, Theologie und Rechtswissenschaft und in den Pflichtfächern Latein und Griechisch. Seine Freizeit soll er - so Bermudez - mit dem Kopieren alter Stiche verbracht haben.[3] Die Neigung zur Kunst wird bei dem 17-jährigen Palomino durch die Nachbarschaft des schon zu Lebzeiten berühmten Malers und Akademieprofessors Valdés Leal (1622-1690) gefördert worden sein, der 1672 aus Sevilla in seine Heimatstadt gekommen war, um einige Privataufträge auszuführen.

Valdés Leal, berühmt vor allem durch seine Vanitasdarstellungen, war Schüler des Antonio del Castillo (1603 - 1668), des letzten Meisters der Schule von Cordoba, einem vorzüglichen Zeichner, von dem Palomino eine große Skizzensammlung besaß.[4] Valdés Leal, Mitbegründer der spanischen Akademie, war allgemein als schwieriger Charakter bekannt.[5] Dies offenbart sich auch in seiner Malerei: Das Vehemente und Leidenschaftliche seines Wesens findet seinen künstlerischen Ausdruck in einem dramatisch-gefühlvollen Stil, für den die Grau-Rosa-Bildıntonationen lange abrupte Pinselstriche charakteristisch sind. Ein weiterer Wesenszug seines Stils wird durch die spanische Tendenz zum Realismus geprägt, die er bis zur Grenze des Ästhetischen gesteigert hat.

1 Gaya Nuño, J.A.: Vida de Acisclo Antonio Palomino,a.a.O.,S.13.
2 Cean Bermudez, J.A.,: Diccionario..,a.a.O.S.29f.
3 Ebenda, S.29.
4 Palomino, A.: Museo Pictorico, a.a.O., S. 949 f.
5 Ebenda, S. 1052.

Beispiel für diese mehr klassische Malweise sind die Vanitasdarstellungen im Hospital de la Caridad in Sevilla. Mit der dunklen, goldenen, fleischfarbenen und violetten Farbigkeit und der überaus exakten Technik setzt er die Tradition des spanisch-andalusischen Akademiestils fort.[1] Beide Tendenzen hat Palomino aufgegriffen. Den klassischen Stil kopierte er im Jahre 1674 in einem seiner Frühwerke "Anbetung der Könige" (Provinzialmuseum Cordoba), den dramatischen in den Sakristeibildern der Kathedrale von Cordoba (1712).[2]

Trotz des heftigen Temperaments seines Lehrers Valdés Leal ist es offensichtlich für den 17-jährigen Palomino keine Schwierigkeit, die Freundschaft des berühmten Akademieprofessors zu erringen und zeitlebens zu bewahren.[3] Wie aus Palominos eigenen Aufzeichnungen und aus der Gunst, die ihm überall entgegengebracht wurde, hervorgeht, besaß er selbst einen sanftmütigen und ausgeglichenen Charakter. Als drei Jahre später, im Jahre 1675, ein anderer berühmter Künstler, Juan de Alfaro, nach Cordoba kommt, weiß er wieder, dank seines anpassungsfähigen Wesens, die Gunst des gefeierten Hofmalers zu erringen.[4] Alfaro war einer der erfolgreichsten Schüler von Velasquez. Schon in jungen Jahren hatte er durch seine noble, verhaltene Farbpalette und eine gewisse Eleganz in der Komposition der Porträts, die an van Dyck und Velasquez erinnerten, großen Ruhm erworben. Durch die vielen offiziellen Ämter, die er im Auftrage des Hofes zu verrichten hatte, vernachlässigte er jedoch seine Malerei so sehr, daß auch zu seinen Lebzeiten nur wenig Gemälde von ihm bekannt wurden.[5] Nach vielen Gesprächen mit dem inzwischen 20-jährigen Palomino macht er diesem den Vorschlag, ihn an den Madrider Hof zu begleiten, wo er mit den größten Malern seiner Zeit in Kontakt kommen und seine malerischen Techniken erweitern könne.[6] Obwohl er dem jungen Künstler hierfür seine Unterstützung und Protektion anbietet,

---

1 Vgl. Lopez Martinez, C.: "Valdés Leal y sus discipulos", in: Archivo Hispalense, Anno 1951, S. 173. vgl. auch: Lafond, Paul: Juan Valdés Leal, Paris, S.100.
2 Vgl. Gaya Nuno, J.A.: Palomino, a.a.O.S.16.
3 Palomino, Museo, a.a.O., S.1053 f.
4 Ebenda, S. 999 ff.
5 Ebenda, S. 999 f.
6 Ebenda, S. 1002.

bleibt Palomino bei dem Entschluß, sein Theologiestudium zu beenden. Erst 1678, bei einem erneuten Aufenthalt Alfaros in Cordoba nimmt er das Anerbieten gerne an.[1] Mit Hilfe von Empfehlungsschreiben und diplomatischem Geschick gewinnt er schnell Zugang zu allen Hofkreisen. Als Alfaro zwei Jahre später stirbt, ist Palomino von ihm in seinem Testament dazu ausersehen, die halbfertigen Gemälde des berühmten Hofmalers zu beenden.[2]

3. Aufenthalt am Madrider Hof (1678-1687)

Palominos Aufenthalt in Madrid ist mit Erfolg gekrönt: Die Bilder Alfaros beendet er trotz seiner jugendlichen 25 Jahre zur vollen Zufriedenheit seiner Auftraggeber. Die gefeierten Hofmaler und berühmten zeitgenössischen Künstler, Claudio Coello und Francisco Rizi, werden zu seinen Freunden.[3] In der Zeit von 1678 bis 1697 erhält er das Madrider Bürgerrecht und bekleidet das Ehrenamt "Consejo de la Mesta" (etwa: Bezirksrat). Darüber hinaus wird er in den niederen Landadel "hidalguia" aufgenommen. In Madrid heiratet er Barbara Perez, die vermutliche Tochter eines Schweizer Gesandten und Madrider Freskomalers.[4] In der Zeit bis zu seinem ersten großen Auftrag 1687 die ihm noch fehlenden künstlerischen Grundlagen: Anatomie, Perspektive und Mathematik, die er durch das Studium berühmter Kunsttheoretiker (vor allem Vignola) und durch den Unterricht bei dem Mathematiker Jakob Kresa, Dozent und Jesuit der königlichen Hochschule (Colegia Imperial) in Madrid, erwirbt.[5]

Als Palomino im Jahre 1687 von Coello und dem Herzog von Benavente, einem Kunstmäzen, für die Mitarbeit an der Freskodeko-

1 Palomino, Museo, S. 1003.
2 Ebenda, S. 1004. Bei den Gemälden handelte es sich um das Bildnis des Priors von Roncevalles und um zwei Gemälde mit religiöser Thematik, Aufträge aus Cordoba.
3 Cean Bermudez, J.A.: Dicionario ..., a.a.O. S. 31
4 Cean Bermudez (Ebenda.S.31) gibt nur an, daß die Frau Palominos die Tochter des "Enviado de los Cantones" (Schweizer Gesandter) sei. Gaya Nuno, (J.A.: Palomino,a.a.O.S.21) folgert aus der ungewöhnlich ausführlichen Biographie Palominos über den unbedeutenden Freskomaler Perez Sierra, daß dieser der Vater von Barbara Perez Sierra sein könne.
5 Palomino: Museo,a.a.O.S.28f. "Prolog" an den Leser.

ration der "Galeria del Cierzo" (Gemach der Königin) bei Maria Anna, Mutter Karls II., vorgeschlagen wird, ist er bereits mit fast allen praktischen und theoretischen Kenntnissen auf dem Gebiet der Kunst ausgerüstet, wie er in einem späteren Schreiben an den König kundtut.[1] An der Ausstattung des Real Alcazar, in der sich die königlichen Gemächer befanden, mitzuwirken, war der Traum aller spanischen Maler und die erste Stufe zu hohen Ehrenämtern, Titeln und Würden.[2] Die Pläne für die Fresken stammen von Claudio Coello; dieser war ursprünglich mit der Dekorierung der "Galeria" beauftragt worden. Aber da die Königin diesen zur Vollendung seiner großen Leinwand "El milagro de la Santa Forma", eines der schönsten Werke Coellos, zum Escorial beorderte, wird Palomino mit der Ausmalung der Episoden von Amor und Psyche beauftragt.[3]

Der mit Diplomatie und Intuition begabte Palomino sieht nach diesem Auftrag den günstigen Augenblick gekommen, sich um die Stelle eines Hofmalers (Pintor del rey) zu bewerben. In einem Schreiben an den König, datiert vom 17. Mai 1687, führt er mit einem kurzen Curriculum Vitae die Gründe an, die ihn für dieses ehrenvolle Amt geeignet erscheinen lassen.[4] Außer seiner treuen Dienste beim König hebt er besonders seine für einen Künstler ungewöhnlichen Kenntnisse auf dem Gebiet der Literatur und im Allgemeinwissen hervor, dazu gehören auch u.a.: "Fabeln, heilige und menschliche Geschichten, Hieroglyphen, Moriskenerzählungen, Satiren, Sitten und Bräuche." Für den weiten Aufgabenkreis, in welchem die Künstler tätig sein mußten, waren solche Kenntnisse mehr als nützlich. Allein für Theater- und Festkulissen wurde vom Maler ein großes Repertoire an Ideen und literarischen Kenntnissen verlangt. Nach einem Jahr Wartezeit, am 27. Juni 1688, wird Palominos Wunsch nur teilweise erfüllt: Es wird ihm zwar der ehrenvolle Titel eines Hofmalers gewährt, aber ohne Aussicht auf ein festes königliches Gehalt (Pintor del rey sin gajes).

---

1 In dem Schreiben bewarb sich Palomino um eine feste Anstellung als Hofmaler (Archiv des Palacio Real leg. 784/1).

2 Vgl. hierzu: Sanchez Canton, J.A.: Los pintores de los Austrias, in: Boletin de la Sociedad Española de Excursiones 1915,S.63.

3 Palomino, Museo, S. 1004.

4 Das an den König gerichtete Curriculum Vitae befindet sich heute noch im Archiv des Palacio Real: Leg. 784/1.

Bereits bei dem folgenden Auftrag wurde Palomino die Möglichkeit gegeben, seine Kenntnisse unter Beweis zu stellen. Anläßlich der Heirat des verwitweten Karls II. mit Maria Anna von Neuburg am 22. März 1690 soll er die Festdekoration gestalten. Über die verschwenderische Dekorierung gibt Palomino in seinem theoretischen Werk ausführlich Auskunft.[1] Nach seinen Angaben handelt es sich um eine Art Triumphbogen auf Lapislazulisäulen mit barockem Schmuckdekor, allegorischen Figuren in Marmor, Bronze mit Goldverkleidung und Täfelchen mit Sinnsprüchen; auf der Spitze des Bogens als Krönung ein Adler mit dem Bildnis Maria Anas.

Zwei Jahre später wird Palomino vom Rat der Stadt Madrid für die Dekoration des "Salon de Sesiones" (Sitzungssaal) auserwählt. In einem Wettbewerb, der für die Innenausstattung des "Salon" im Rathaus ausgeschrieben war, werden seine Entwürfe als die besten ausgewählt.[2] In dem am 16. Januar 1692 zwischen ihm und den verantwortlichen Ratsherren Francisco Ronquillo, Tomas de Alava und Joseph Vicente Borja abgeschlossenen Vertrag wird die Ausmalung des "Nuevo Salon" für den Preis von 9000 Realen festgelegt.[3] Die Fresken des rechteckigen Saales mit Spiegelgewölbe, der vermutlich nach Plänen des Gomez de Mora errichtet wurde, sind heute noch in fast ursprünglichem Zustand im Rathaussaal zu bewundern.[4]

---

1) Palomino, Museo, Bd. II. Cap. IV.: "Idea para el ornato de la plazuela y fuente de esta imperial coronada Villa de Madrid"., S. 657.
2) Über die Ausschreibung des in allen Biographien erwähnten Wettbewerbs sind nirgends Quellen angegeben.
3) Archivo de la Villa (Plaza Mayor, Madrid), leg. 2-498-24. Das Honorar von 9000 Realen entspricht etwa dem zweieinhalbfachem Monatsgehalt eines königlichen Ratgebers um diese Zeit, bzw. dem, was ein Arbeiter, z.B. ein Maurer in 20 Jahren verdiente. Ein "Consejero del rey" verdiente im Jahre 1712 3660 Realen, ein Arbeiter 34 Realen im Monat. Vgl. hierzu: Vicens Vives, J.: Historia de Espana y America, social y economica, Vol.III.,Kap.: Lapropiedad y los valores materiales, Barcelona 1974.
4) Corral, José de: Guia de las Casa de la Villa y casa de Cisneros, Madrid 1970, S. 5.

4. Die Ankunft Luca Giordanos

Im gleichen Jahr kommt Luca Giordano (1632 - 1705) (spanisch: Lucas Jordan) nach Madrid. Karl II. hatte ihn an seinen Hof gerufen, weil er von dessen märchenhafter Kunstfertigkeit schon viel gehört hatte. An guten spanischen Malern mangelte es eigentlich nicht, denn Palominos Kollegen Coello, Ardemans, Arredondo, Ruiz und andere hatten sich sowohl in der Freskomalerei als auch in anderen bildnerischen Künsten (Architektur, Bildhauerei, Theaterdekoration) durch solides fachliches Können ausgezeichnet.[1] Obwohl die vier Stellen von Hofmalern (Pintor de camara) besetzt waren, wurde Luca Giordano mit allen Ehrungen und einem fürstlichen Gehalt als "Pintor del rey" allen vorangesetzt und mit Anträgen überhäuft, zum großen Kummer Claudio Coellos, der in der Verherrlichung des italienischen Meisters den Untergang der spanischen Schule vorausahnte.[2] Giordanos Meisterschaft in der Freskotechnik ist unbestreitbar, aber die unglaubliche Schnelligkeit in Entwurf und Ausführung mußte auf die Dauer zu stereotypen Formen-, Figuren- und Farbschablonen führen. Seine Gestalten sind oft zu einem geschickt arrangierten Szenarium zusammengebaut, das jedoch der seelischen Tiefe, der kritischen und religiösen Auseinandersetzung entbehrt.[3] Die großen Fresken Luca Giordanos in Spanien sind fast alle noch in ausgezeichnetem Zustand erhalten: Casón del Buen Retiro, San Antonio de los Alemanes (Madrid), Escorial, Sakristei der Kathedrale in Toledo. Die Konzeption für Giordanos ersten Auftrag - die Ausmalung der Kuppel über dem Treppenaufgang im Escorial - lieferte Palomino, da sich jener weder in der Geschichte

---

1) Vgl. Palomino: Museo, a.a.O., S. 1094 f.
2) Vgl. Cean Bermudez, J.A.: a.a.O., Vol.I, S. 342 f und Palomino, Museo: a.a.O., S. 1058 f und S. 1088. Cean sagt, daß Coello aus Kummer über den Triumph Giordanos gestorben sei.
3) Ebenda. a.a.O., S. 342 ff. Während die Fresken im Casón (Madrid) noch Variation und sorgfältige Ausführung zeigen, sind die Fresken in Toledo und in der Kirche San Antonio de los Alemanes in flüchtiger und nach Effekt heischender Art gemalt.

Spaniens noch im Leben der Heiligen. auskannte.[1] Palomino, der Giordano bei der Arbeit zusehen darf, lernt hier eine schnelle, monumental angelegte Technik und eine neue Figurenkomposition, die er seitdem für all seine Freskomalereien übernimmt, nicht ohne sich der künstlerischen und charakterlichen Schwächen des Neapolitaners bewußt zu sein.[2]

5. Kunstzensortätigkeiten und Aufträge am Hofe (1693-1697)

Im Jahre 1693 erhält Palomino einen Freskoauftrag für den Patio des Hospital Real "Buen Succeso",[3] das im Jahre 1560 von Karl V. an der Puerta del Sol im Madrider Zentrum errichtet worden war. Die Pläne hierfür mußten den Gutachtern, Don Lucas Reynalte und Don Pedro de Arce (Mitglieder des "Orden de Santiago"), vorgelegt werden, ehe sie den Schülern Palominos zur Ausführung übergeben werden konnten.[4] Palomino widmet der Beschreibung des Freskos, das die Apotheose Karls V. vom Thema hat, in seinem "Museo Pictorico" ein ausführliches Kapitel.[5] 1694, ein Jahr später, erhält Palomino neben seiner künstlerischen Tätigkeit einen neuen Aufgabenkreis: Er wird am 8. März zusammen mit Ignacio Ruiz, ebenfalls "Pintor del rey", in der "Capilla de Nuestra Señora de Gracia", zum städtischen Kunstzensor ernannt.[6] Zuvor hatte er sich mit Ruiz vor den gesamten Hofmalern einer Prüfung unterziehen müssen. Unter den zur Auswahl stehenden Anwärtern für das Amt des Zensors gehörten auch Arredondo (Hofmaler), Luca Giordano und Juan Delgado, ein Freund und Schüler Palo-

---

1) Palomino: Museo, a.a.O., S. 647 f.
2) Ebenda, S. 1058 f.
3) Fernandez de los Rios, A.: Guia de Madrid, 2. Aufl. Madrid 1976 (1. Aufl. 1876), S. 65 ff. Das Hospital Real wurde 1854 wegen Umbauten abgerissen.
4) Der "Orden de Santiago" war einer der vier Ritterorden: Calatrava, Montesa, Alcantara, Santiago.
5) Palomino, Museo, a.a.O., S. 644ff.
6) Das Archivmaterial zu der Wahl der "Peritos" (Kunstexperten) anläßlich der Gedenkfeier der span. Nationalheiligen befindet sich im "Archivo de la Villa", Madrid, unter dem Aktenzeichen 2-280-1 y2. Der Inhalt ist veröffentlicht von Agullo y Cobo, M.: "Noticias de Arte en una información Español del Arte", 1959, S. 229.

minos.[1] Anlaß für die Ernennung zum "Perito" (Kunstexperten) war die Gedenkfeier (Culto Inmemorial) der Madrider Nationalheiligen Santa Maria de la Cabeza, zu deren Ehrung von den neuen Zensoren die schönsten Kunstwerke ausgesucht werden sollten.[2] Wiederum ein Jahr später wird Palomino von der königlichen Baukommission (Junta de obras y bosques) ein weiteres Kunstzensoramt anvertraut.[3] Eine seiner Aufgaben besteht z.B. darin, im Auftrage der "Junta" zum Pardo (königliches Jagdschloß bei Madrid) zu fahren, um dort die gestapelten Gemälde von Künstlern verschiedenster Art und Qualität auf ihren Wert hin auszusortieren. Am 12. Juli des Jahres 1694 reicht er eine ausführliche Liste mit Angaben über die Qualität der Bilder ein.[4]

Die neuen Tätigkeiten und die damit verbundene Anerkennungen ermutigen Palomino, sich am 16. Juli 1695 erneut um die Stelle des Hofmalers mit festem Gehalt zu bemühen. Am 11. Oktober bewirbt er sich um das Amt des "Ayuda de Furriera" (etwa königlicher Leibdiener).[5] Der Posten des "Ayuda de Furriera" war durch den Tod Claudio Coellos frei geworden. Er berechtigte zu engster königlicher Nähe und ermöglichte durch den damit verbundenen Schlüsseldienst freien Zugang zu allen

1) Ebenda, S. 230.

2) Agullo y Cobo, M.: "Noticias de Arte en información inedita de Palomino y Ruiz de Iglesia", a.a.O. S.230 f.

3) Seine Tätigkeit als Kunstzensor geht hervor aus den noch erhaltenen Dokumenten im Archiv des Palacio Real: leg. 784/1.

4) Ebenda, leg. 781/1.

5) Ebenda. Die angegebene Jahreszahl auf den Briefen konnte entweder als 1695 oder 1697 gedeutet werden. Offensichtlich hat der von Gaya Nuño zitierte Sanchez Canton die Zahl als 1697 angesehen, Palomino, a.a.O. S. 26, Mir ist jedoch unverständlich, warum Sanchez Canton schreibt, das Amt sei unbesetzt geblieben und die "Bureo" (Schloßverwaltung) hätte angeblich beschlossen, keine neuen Ernennungen vorzunehmen! Vgl. hierzu: Sanchez Canton, J.: (ehemaliger Pradodirektor): "Los pintores de camara de los Reyes de Espana", in: Boletin de la Sociedad Española 1925, S.206.

Schloßräumen, vor allem Bibliotheken und Kunstgalerien. Der wegen seines Einflusses und seiner Möglichkeiten sehr begehrte Posten wurde jedoch am 10. November 1695 an seinen Kollegen Ignacio Ruiz, Hofmaler, Priester und Kunstzensor vergeben, weil dieser 28 Jahre dem König treu gedient hatte.[1] Unter den Bewerbern befanden sich auch Antonio Mayers (ein heute unbekannter Maler) und Luis Antonio de Arco, der Gatte der gefeierten Bildhauerin Luisa Roldan.[2] Wie aus den Dokumenten im Archiv des Palacio Real hervorgeht, braucht Palomino jedoch auf eine feste Anstellung als Hofmaler nicht allzu lange warten. Am 21. Okt. 1698 wird ihm vom Zahlmeister Juan de Rogibal das Gehalt des "Pintor de Camara" (festangestellter Hofmaler) ausgezahlt.[3] Wahrscheinlich hat die Ernennung schon sehr viel früher stattgefunden, denn die Auszahlung der Gehälter war aufgrund der leeren Staatskasse immer mit Schwierigkeiten verbunden.

Bis zum Monarchenwechsel im Jahre 1700 reißen die Aufträge und Erfolge Palominos nicht ab. Auch der Aufgabenkreis wird aufgrund seiner anerkannten Fähigkeiten immer größer: Ein Jahr nach seiner Amtszeit als Kunstzensor wird er 1695 - inzwischen 41-jährig - beauftragt, zwei königliche Karosserien von Karl II. mit mythologischen Szenen zu bemalen.[4] Mythologische Themen wurden im Gegensatz zu Italien in der spanischen Kunst selten in Auftrag gegeben. Nichts konnte Palomino willkommener sein, als sich auf diesem Gebiet, auf dem schon viele italienische Vorbilder Großes geleistet hatten, zu bewähren. Seine ausführlichen Beschreibungen in

1) Archiv des Palacio Real, a.a.O., leg. 784/1.
2) Ebenda, leg. 784/1.
3) Ebenda, Für Arbeiten am Hofe wird er außerdem am 27. Januar und am 6. März 1698 ausbezahlt.
Der Unterschied zwischen "Pintor de camara" und "Pintor del rey con gajes" bestand darin, daß es grundsätzlich vier "Pintores de camara" gab; außerhalb dieser festen Ordnung aber konnte es die vom König außer der Reihe ernannten "Pintores del rey con gajes" (Maler mit Gehalt) und "Pintores del rey sin gajes" (Maler ohne Gehalt) geben. Das Schlüsselamt "Ayuda de Furriera" wurde in der Regel einem der vier "Pintores de camara" verliehen.
4) Palomino, Museo, a.a.O., bd. II., Kap.IV, S. 670 ff.

seinem theoretischen Werk lassen vermuten, daß dieser Auftrag erfolgreich ausgeführt wurde. Die Aufträge häufen sich: Er soll die Rathauskapelle mit Fresken ausstatten. Das kleine langgestreckte Oratorium war von Ardemans in Zusammenarbeit mit Arredondo, beides Maler und Hofarchitekten, in einen dreigeteilten, mit Kuppeln überhöhten und durch Bögen miteinander verbundenen Raum umgeändert worden. Die Ausmalung der Kapelle war aufgrund der komplizierten Räumlichkeit keine einfache Aufgabe gewesen. Das mag einer der Gründe dafür gewesen sein, warum Ardemans, der im übrigen mit Palomino befreundet war, diesen für die Dekorationen vorgeschlagen hat.[1] Die Thematik, Szenen aus dem Leben Mariens, richtete sich einmal nach dem Patrozinium der Rathauskapelle und sehr wahrscheinlich auch nach den Wünschen und Vorstellungen der Ratsherren. Die Abhängigkeit der "Casa de la Villa" (Rathaus) vom königlichen Imperium läßt sich z.B. daran ablesen, daß in dem Oratorium die Porträts der spanischen Habsburgerkönige abgebildet sind. Das Rathausfresko existiert heute noch, obwohl es nach drei Restaurationen nur noch eine ungefähre Vorstellung von seinem Urzustand vermitteln kann.[2] Das in den letzten Jahren als Büro des Bürgermeisters verwendete Oratorium ist jetzt für Besucher wieder zugänglich.

6. Freskoaufträge in Valencia (1697-1701)

Als Palomino 1697 vom Klerus der Kirche Santos Juanes nach Valencia gebeten wird, um die von den Brüdern Guilló gemalten Freskoen zu begutachten, hat er sich schon einen Namen als Freskomaler und Kunstkritiker erworben, der über die

1) Weder Varela Hervias, E. (La Casa de la Villa, Madrid 1951) noch Gaya Nuño, Palomino, a.a.O. geben für die Tatsache, daß Ardemans Palomino für die Freskoarbeiten im Oratorium vorgeschlagen hat, Quellen an.
2) Dokumente über die Verträge zwischen den Auftraggebern der Restaurationsarbeiten und den Ausführenden - vor allem Nicolas Zorilla - befinden sich im Archiv der "Casa de la Villa", fol. 2-498-24 und 3-413-25.

Grenzen Kastiliens hinausging. Offensichtlich war der valencianische Klerus mit den im Kirchenschiff begonnenen Arbeiten der Brüder Eugenio und Vicente Guillò unzufrieden. Das Freskoprogramm war von dem Kanonikus und Stillebenmaler Vicente Victoria so kompliziert und problemreich angelegt, daß es - so meint Gaya Nuño - jeden Maler außer einem Luca Giordano zum Scheitern gebracht hätte.[1] Die vorhergehenden Freskoarbeiten in der angebauten "Capilla de la Comunion" waren nach eigenen Konzepten der Brüder Guillò entwickelt worden und hatten wegen der kleineren Ausmaße der Kapelle geringere technische Probleme bereitet und so leicht die Zustimmung des Klerus finden können. Die hohe Flachkuppel der Saalkirche war aufgrund ihrer Ausmaße für keinen Maler ein leicht zu lösendes Problem. Palomino stellt in seinem Gutachten unter Beweis, daß geringe malerische Fähigkeiten, Fleiß und guter Wille für einen "modernen" Freskomaler allein nicht ausreichten.[2] Außer den Grundlagen zeichnerischen Könnens, Erfindungsgabe und guter Praxis fehlten den Brüdern - so Palomino - die Kenntnisse der neuesten aus Italien stammenden Errungenschaften auf dem Gebiet der Freskomalerei und der Perspektive (Vasari, Vignola, Alberti u.a.). Als Folge von Palominos Gutachten wird den Brüdern Guillò der Prozess gemacht, bei welchem Palomino als "Perito" teilnimmt; der Vertrag zwischen Klerus und den Brüdern Guillò wird am 24. März 1697 gelöst.[3] Damit ist der Klerus der vertraglichen Verpflichtung entbunden und kann Palomino, der sich durch ein Gutachten für diese schwierige Dekorationsarbeiten als kompetent erwiesen hat, die Ausführungen übertragen. In dem Vertrag von 1697 wurden für die Ausmalung des Presbiteriums 5000 libras veranschlagt.[4]

1) Gaya Nuño, Palomino, a.a.O., S. 30.
2) Eine Kopie des von Palomino verfaßten Gutachten wurde 1915 veröffentlicht: "Un examen inedito de Palomino", in: Archivo del Arte Valenciano, 1915, S. 50 ff.
3) Gil Gay, M.: Monografia historica descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, Valencia 1909, S. 18.
4) Ebenda, S. 18 f.

Die Freskoarbeiten des Presbiteriums, die er 1699 beginnt, entsprechen so sehr den Vorstellungen des Klerus, daß ihm am 21. März 1700 die Dekoration der gesamten Decke mit Front und die von den Brüdern Guilló nicht vollendeten Stichkappen übertragen werden.[1] Am 6. April werden die mündlich getroffenen Vereinbarungen noch einmal vor dem Notar Carrasco festgelegt, wobei hinzugefügt wird, daß die Front und die Stichkappen nur von Palomino persönlich bemalt und da mit Stuck versehen werden sollen, wo er nach Palominos Meinung, angebracht sei. Die Fresken sollten bis zur Feier des Hl. Johannes des Evangelisten am 27. Dezember beendet sein.[2] Die Themen der Fresken kreisten um Leben und Wirken der Schutzpatrone der Kirche (Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist). Nach Beendigung der Dekoration des Presbiteriums kehrt Palomino nach Madrid zurück, um seine Gage als Hofmaler in Empfang zu nehmen und vermutlich auch familiären und höfischen Verpflichtungen nachzukommen.[3] Im Jahre 1700 malt er, unterstützt von seinen Schülern Dionisio Vidal und Bautista Simón sowie einem Stukkateur, Decke, Front und Stichkappen von San Juan del Mercado aus.[4]

Die Bewunderung, die die Fresken Palominos überall erregen, mag man an der Tatsache ablesen, daß die Freskoaufträge in Valencia sich häufen. Die politischen Unruhen in Madrid, hervorgerufen durch den plötzlichen Tod Karls II. 1700 und den erbitterten Kampf um die Nachfolge, begünstigten einen verlängerten Aufenthalt Palominos in Valencia. Im Anschluß an seine Fresken in Santos Juanes malt er die Kuppel der Basilika Nuestra Señora de los Desamparados. Die 1652 - 1667 unter der Leitung des Architekten Ponce de Urraña im barocken Stil erbaute Kirche war ursprünglich durch eine

---

1) Palomino, Museo, a.a.O., S. 280 f.
2) Die Dokumente über die Freskoarbeiten wurden von Gil Gay, M., Geistlicher in Santos Juanes, 1909 in Valencia veröffentlicht. Das Archiv von Santos Juanes wurde 1936 zerstört. Kopien der Dokumente befinden sich zum Teil in Privatarchiven. Vgl.: Manuel Gil Gay, a.a.O., S. 16, 17, zitiert aus der Urkundensammlung: Ma de Capitols, folio 337 v.
3) Vgl. Cean Bermudez, a.a.O., S. 33 f.
4) Palomino, Museo, a.a.O., S. 708 ff.

Brücke mit der Kathedrale verbunden. Der Grundriss ist ein langgestrecktes Rechteck, in das eine kuppelbekrönte Ellipse eingezeichnet ist. Ein Triglyphengebälk trägt die mit fünf Fenstern ausgestattete Halbkuppel mit dem Fresko Palominos. Die Thematik "Die Gottesmutter als Beschützerin der Hilflosen" wurde hier von der "Cofradia de los Desamparados" bestimmt, die auch die Dekoration in Auftrag gegeben hatte.[1] Im Jahre 1701 bitte Palomino den König, seinen Aufenthalt in Valencia zu verlängern, um seine Arbeiten in San Juan del Mercado beenden zu können.[2] Das letzte Werk Palominos in dieser Kirche ist die Ausmalung der in Stuckdekor eingeschlossenen Medaillons über den Seitenaltären. Der Auftraggeber ist in diesem Fall Palomino selbst, der sich mit einer großzügigen Geste bei dem Klerus erkenntlich zeigen will. Diese noble Geste wird von den Priestern von Santos Juanes mit 300 libras und einem fürstlichen Geschenk belohnt.[3] Die Fresken dieser Kirche, die allgemein als das größte Werk Palominos und als schönste Fresken des 17. Jahrhunderts gelten,[4] wurden leider im Bürgerkrieg fast vollständig zerstört.

In der gleichen Zeit, in der die Fresken der Kuppel von Desamparados entstehen, fertigt Dioniso Vidal, Palominos Schüler, nach den Entwürfen seines Lehrers in San Nicolas die großangelegten Wanddekoration an. Sicher wird Palomino seinem Schüler und Freund mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben. Aus Dankbarkeit malt Vidal an einer Seitenwand des Chores den lehrenden Meister mit Selbstporträt.[5]

---

1) Vgl. hierzu: Cruillées, Marqués de: Guia Urbana de Valencia, antigua y moderna, Valencia 1876, Bd.I., S. 414. Palomino widmet der Beschreibung der Kuppel von Desamparados ein eigenes Kapitel: Museo Pictorico, Bd. II, Kap. X. Dieses Fresko ist das einzige in Valencia, das nicht zerstört wurde.
2) Archiv des "Palacio Real", leg. 784/1.
3) Vgl. Gil Gay, M., a.a.O., S. 19. Bei dem Geschenk handelte es sich um eine silberne Wasserkanne mit Schüssel.
4) Vgl. Gaya Nuño; Palomino a.a.O., S. 75.
5) Vgl. hierzu den Artikel von: Manaut Nogues, J.: "Hallazgo del retrato de Antonio Palomino y Velasco," in: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921, S. 138.

Zur Thematik (aus dem Leben des Hl. Nikolas von Bari) und zur Darstellung hat Palomino sich in seinem theoretischen Werk ausführlich geäußert.[1] Obwohl Vidal als Hypochonder bei den valencianischen Malern wenig beliebt war, pflegt Palomino besonders mit ihm eine herzliche Freundschaft.[2] Vidal war ebenso wie der zweite valencianische Schüler und Gehilfe Palominos, Batista Simó, kein besonders begabter Maler. Die einzigen Fresken, die von ihm noch existieren, sind die in der Sakristei und in der Seitenkapelle von Campanar (Vorort von Valencia). Sie bleiben im Gegensatz zu San Nikolas schülerhaft und zeigen durch die Betonung des fingierten Dekors Ähnlichkeit mit Palominos Frühwerken (Rathaussaal). Bautista Simó, von dem keine Fresken mehr auffindbar sind, blieb nicht nur Gehilfe Palimos in Valencia, sondern folgte dem Meister nach Madrid, wo er weiterhin unter seiner Leitung arbeitete.[3]

Die letzten Freskoarbeiten in Valencia schuf Palomino in Zusammenarbeit mit dem Maler und Priester Vicente Victoria. Victorias Gelehrtheit, sein Italien-, Kunst- und Theologiestudium machten für Palomino die Zusammenarbeit und Freundschaft mit diesem Künstler besonders interessant. Gemeinsam schufen sie die Fresken für die "Capilla San Pedro" in der Kathedrale und die "Capilla de la Purisima" der Jesuitenresidenz. Palomino malte Freskobilder auf die Seitenwände und Victoria die Kuppeln.[4] Aus den noch zum Teil erhalten gebliebenen Zwickeln von Victoria in der "Capilla San Pedro" läßt sich ein mit Palomino verwandter Stil und Einfluß Coreggios ablesen. Auch von Victoria sind keine Deckengemälde mehr erhalten. Über die Freskoarbeiten in der Kapelle der Jesuitenresidenz (Casa profesa de la Compania de Jesus) gibt es außer Palominos eigenem Hinweis in seinem theoretischen Werk keine Quellen mehr;[5] Residenz und Kirche wurden 1788, das Archiv 1936 zerstört.

---

1) Palomino, A., Museo, a.a.O., S. 674 ff.
2) Orellana, M.A. de: Biografia pictorica Valentina, S. 349 ff. und Palomino, Museo, S. 1134 ff.
3) Cean Bermudez, J., a.a.O., S. 381 f.
4) Palomino, Museo, a.a.O., S. 1135.
5) Palomino, Museo, a.a.O., Ein Auszug mit den von Palomino in Spanien geschaffenen Fresken und Ölgemälden wurden 1746 in London unter dem Titel "Ciudades, iglesias, conventos en España" herausgegeben. S. 177.

Zum Freundeskreis Palominos gehören außer seinen Schülern und dem Kanonikus Vicente Victoria die Maler Conchillos Falcó und Esteban March, die in Valencia als tüchtige Maler bekannt waren.[1] Mit den Freunden unternahm Palomino Ausflüge in die Umgebung Valencias (Villareal, Murviedo, Sagunt), die er zum Teil in anekdotischer Form in seinem "Museo Pictorico" oder einer der Freunde mit der Feder nachträglich festgehalten hat.[2] Der Aufenthalt in Valencia ist offensichtlich nicht nur mit beruflichen Erfolgen verbunden, sondern auch für Palomino persönlich eine glückliche Zeit.

7. Aufträge in Salamanca, Andalusien, Madrid und Umgebung (1702 - 1723)

Als Palomino nach fast vierjähriger Abwesenheit nach Madrid zurückkehrt, hat sich die politische Situation vollkommen geändert. Der schwache Habsburgerkönig Karl II. war 1700 gestorben und hatte die Verwüstungen zweier Bürgerkriege hinterlassen. Mit der Bourbonenherrschaft begann auch ein neues politisches und kulturelles Leben, das ganz unter dem Einfluß Frankreichs stand: "Der bourbonische Reformismus stellt eine Anpassung des französischen Geistes an spanische Verhältnisse dar."[3]

Auch die Hofmaler sind von der neuen politischen und kulturellen Situation betroffen. Die Aufträge gehen jetzt kaum noch von Monarchen aus, sondern vom Klerus und von den Bruderschaften. 13 Jahre lang, von 1701 - 1714, wird Palomino das Gehalt des "Pintor de camara" nicht ausgezahlt;

---

1) Palomino, Museo, Bd. III. S. 492 und S. 888 ff.
2) Palomino, Museo, Bd. III. S. 1134 f.
3) Vicens Vives, J.: Geschichte Spaniens, Stuttgart 1669, S. 25 f.

die königlichen Schulden werden von seiner Tochter Raphaela noch nach dessen Tod reklamiert.[1] Auf die Schwierigkeiten, die er aufgrund der veränderten politischen Situation durchzustehen hat, spielt Palomino in seinem theoretischen Werk "Museo Pictorico" an. In der Widmung an die erste bourbonische Königin Isabel Farnesio schreibt er, daß er trotz der politischen Unruhen und der damit verbunden Schwierigkeiten seine Studien und Nachforschungen weiterbetrieben habe.[2] Auch auf die Malerei Palominos bleibt die veränderte politische Situation nicht ohne Wirkung; es dauert allerdings zehn Jahre, bis der französische Einfluß in seinen Fresken (Granada, 1712) spürbar wird.

Nach seinem Aufenthalt in Valencia hat sich sein Ruf als Freskomaler bis nach Südspanien ausgebreitet. Im Jahre 1702 erhält er das ehrenvolle Angebot, gemeinsam mit Luca Giordano die Kuppel der "Capilla Mayor", der von dem Architekten Diego de Siloe geschaffenen Kathedrale zu Granada, auszumalen.[3] Obwohl Palomino am 21. Februar vom König die Erlaubnis erhält, nach Granada zu reisen, wird der Auftrag nie ausgeführt.[4] Ob die Abreise Luca Giodanos in seine Heimat Italien am 8. Februar 1702 oder die seit dem Monarchenwechsel von 1701 herrschenden Unruhen in Madrid daran schuld sind, bleibt ungeklärt.

Den nächsten Freskoauftrag erhält Palomino 1704 vom Prior des Dominikanerklosters San Esteban in Salamanca, für das schon Palominos Zeitgenosse José de Churriguera und Claudio Coello berühmte Werke (Altaraufsatz, Ölgemälde) geschaffen hatten. Am 13. Mai 1704 richtet er die schriftliche Bitte an den König, sich nach Salamanca begeben zu

---

1) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.
2) Palomino, Museo, a.a.O., S. 5 f.
3) Gallego Burin, A.: Guia de Granada, Granada 1937, S. 525.
4) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.

dürfen, um das Halbrund des Chores von San Esteban mit einem "Triunfo de la iglesia" auszumalen.[1] Palominos Wunsch wird erhört und im Jahre 1705 entsteht eines seiner schönsten und besterhaltenen Werke. Das Fresko befindet sich auf der "Media naranja" (Halbrund) der Chorwand; der im Jahre 1651 entstandene Chor liegt genau über dem Hauptaltar, durch eine Decke von diesem getrennt. Der Chorraum hat zu beiden Seiten Zugang zum Kloster, so daß das Fresko für die Mönche aus der Nähe, für die Gläubigen jedoch nur von unten her sichtbar ist. Über das Fresko und seinen ikonographischen Inhalt gibt Palomino in seinem theoretischen Werk ausführlichen Bericht.[2]

Die nächste Dokumentation über Palominos Schaffen findet sich erst wieder in einem Schreiben vom 4. März 1712, in dem Palomino den König bittet, für sechs Monate nach Granada gehen zu dürfen, um das Sagrarium der dortigen Kartause auszumalen.[3] Erst auf eine zweite Bittschrift hin, wahrscheinlich von einem Gönner, dem "Confessor" Villalonga verfaßt, wird sein Anliegen gewährt.[4] Noch im gleichen Jahr malt er, unterstützt von dem bekannten Granadiner Maler Risueño, Schüler Alonso Canos, die Kuppel, Zwickel und Seitenwände des von Francisco Hurtado (1704 - 1720) erbauten Sagrariums.[5] Von ihm stammen auch die vier Gemälde für die Seitenaltäre, für die der Bildhauer Josê de Mora die barocken Skulpturen schuf. Mit allen Mitarbeitern des Sagrariums verbindet Palomino herzliche Freundschaft, insbesondere mit José de Mora, den er in seinem "Parnaso Español" (III. Bd. des Museo Pictorico) als einen mit

1) Archiv des Palcio Real, leg. 784/1.
2) Palomino, Museo, a.a.O., Bd. II.I. libro IX. Kap. XI, S. 724 f.
3) Archiv Palacio Real, leg. 784/1.
4) Ebenda.
5) Palomino, Museo, a.a.O., S. 732.

allen Tugenden ausgezeichneten Menschen rühmt.[1]

Auf dem Rückweg nach Madrid hält er sich nach 34 Jahren Abwesenheit wieder in seiner Heimatstadt Cordoba auf. Hier erhält er vom Domkapitel den Auftrag, ein Altarbild mit Themen der spanischen Heiligen zu malen, das gegen das von Christobal Vela 1645 geschaffene Gemälde ausgetauscht werden sollte. Offensichtlich scheut der Klerus keine Kosten, um ein repräsentatives Gemälde bei dem inzwischen berühmt gewordenen Landsmann in Auftrag zu geben. Am 29. März wird Palomino vom Domkapitel die Summe von 1100 Silbertalern für seine künstlerische Leistung in Aussicht gestellt.[2] Noch ein weiterer großer Auftrag wird ihm in Cordoba zuteil: von den Testamentsvollstreckern des Kardinals Salazar wird ihm angeobten, drei Gemälde mit Themen aus der spanischen Heiligengeschichte zu malen.[3] Alle in jener Zeit von Palomino begonnenen und am Madrider Hof 1714 beendeten Ölbilder befinden sich heute noch in unversehrtem Zustand im Dom zu Cordoba.

Noch im gleichen Jahr ist Palomino erneut auf Reisen. Vom König hatte er auf sein Bittschreiben vom 28. September 1713 hin 14 Tage Urlaub bekommen. Er begab sich auf das Gut des reichen baskischen Edelmanns Don Juan de Goyeneche, Schatzmeister der Königin Isabel Farnesio.[4] Hier sollte er im Auftrage des Don Juan, der 40 km von Madrid eine neue Siedlung "Nuevo Baztan" mit einer Kristallfabrik gegründet hatte, die Zwickel der dortigen Kirche ausmalen.[5] Die barocke kleine Kirche, die Teil des langgestreckten Palastes mit angeschlossenen Hof-,

1) Palomino, Museo, a.a.O., S. 1138 ff., zu den Arbeiten des José de Mora und Risueño in der Kartause von Granada vgl. Orosco Diaz, E.: La Cartuja de Granada, E.E. León, o.J.
2) Archivo de Protocolos de Cordoba. Oficio 4, tomo 148, fols 158, al 161.
3) Ebenda, oficio 4, tomo 147, fol. 171.
4) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.
5) Rodriguez de Ceballos, G.: Los Churriguera, Madrid 1971, S. 16 ff.

Verwaltungs- und Fabrikanlagen bildet, wurde 1709 bis 1712 geschaffen und gilt mit der gesamten Palastanlage als Meisterwerk des berühmten Barockarchitekten José Benito de Churriguera. Die Zwickel der Kirche sind von so unbedeutender Größe, daß Palomino offensichtlich aus Interesse für die einzigartige Siedlung seines berühmten Kollegen Churriguera und aus Gefälligkeit gegenüber dem hochgebildeten Goyeneche die beschwerliche Reise in die Provinz Madrids unternommen hat. Leider sind die Fresken inzwischen bis zur Unkenntlichkeit übermalt.

Nach Madrid zurückgekehrt wird Palomino wenige Monate später, am 14. Februar 1714, anläßlich der Trauerfeier für die erste bourbonische Herrscherin beauftragt, die Dekorationen für die Exequien zu gestalten.[1] Der Entwurf hierfür, der Einflüsse des José de Churriguera zeigt, befindet sich heute noch in der Biblioteca Nacional, Madrid.

Wenige Monate später reist Palomino in die Provinz Toledo, nach Dos Barrios bei Ocaña, nachdem er aufgrund seines Bittschreibens vom 28. Juni 1714, vom König die Erlaubnis dazu erhalten hatte.[2] Hier malte er die Zwickel der Dorfkirche, die dem Schutzpatron des Ritterordens St. Thomas con Canterbury geweiht war, und 1536 von Covarrubias, dem berühmten Hofarchitekten Philips IV. umgebaut worden war.[3] Die Fresken haben große Ähnlichkeit mit den 1712 in Granada entstandenen, sind nicht restauriert, verhältnismäßig groß und von außerordentlicher Schönheit. Ein Entwurf für die Zwickel mit der Darstellung des Erzengels Michael, Schutzpatron des Dorfes Dos Barrios und der kirchlichen "Cofradias", blieb erhalten und befindet sich heute in der Grafiksammlung des Pradomuseums.

---

1) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.
2) Ebenda.
3) Vgl.: Moreno Nieto, L.: La provincia de Toledo, Toledo 1960: Dos Barrios, S. 124 f.

In der Zeit von 1714 bis 1723 gibt es nur einige Anhaltspunkte für seine künstlerischen Tätigkeiten: vom 18. Mai 1715 datiert ein Schreiben Palominos, in welchem er die ihm und seinem Sohn geschuldeten Gehälter anfordert.[1] Über diese Arbeiten Palominos gibt es keine weitere Dokumentation. Aus dem Jahre 1715 stammen vermutlich auch die Fresken für die "Capilla Belen", der ehemaligen Kirche San Juan de Dios, die im Bürgerkrieg leider zerstört wurde. Die Fresken sollen laut Elias Tormo noch vor Beendigung des Baus der Capilla entstanden sein.[2]

Im Mai, im Jahre 1716, begutachtet er wieder als königlicher Kunstzensor die im Jagdschloß Pardo (bei Madrid) befindlichen Gemälde.[3] Die nächste Dokumentation über Palominos Tätigkeiten findet sich erst wieder 1720. In einem Schreiben an den König vom 12. September 1720 bittet er um die Bezahlung für die Ausmalung eines der königlichen Gemächer "Pieza de la Furia".[4] Über diese Arbeiten gibt es keinerlei Quellen; wahrscheinlich handelte es sich bei der Ausstattung des Raumes um Fresken, die dem Brand des Alcazar im Jahre 1734 zum Opfer fielen. Danach scheint Palomino keine Aufträge mehr erhalten zu haben. Die letzten Jahre seines Lebens ist Palomino nur noch für Klerus und Brüderschaften tätig.

8. Letzte Tätigkeiten Palominos vor seinem Tode (1723 - 1726)

1723 erhält Palomino mehrere Freskoaufträge: Von der "Cofradia Inmaculada" in Navalcarnero (Madrid),[5] von der "Congregación de la Inmaculada", einer religiösen Gemeinschaft der Jesuiten in Madrid,[6] und schließlich vom Prior des Kartäuserklosters El Paular.[7] Alle drei Aufträge

1) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.
2) Tormo, E.: Las iglesias del antiguo Madrid, Madrid 1972 S. 217.
3) Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.
4) Ebenda, leg. 784/1.
5) Ebenda, leg. 784/1.
6) Vgl. Simon Diaz, J.: Historia del Colegio Imperial, Bd. I. S. 141 f.
7) Palomino, Museo, a.a.O., Bd. II, S. 740.

zu erfüllen, vermag Palomino allein schon aufgrund seines Alters - er ist inzwischen ca. 68 Jahre alt - nicht mehr. So übergibt er den Madrider Auftrag, die Ausmalung der "Capilla de la Congregacion de la Purisima" des "Colegio Imperial" seinem Schüler Juan Delgado. Der Plan hierzu stammte jedoch noch von Palomino, der diesen bei einem öffentlichen Wettbewerb für die Ausmalung der "Capilla" eingereicht und damit triumphiert hatte.[1]

Für die Arbeiten in dem Ort Navalcarnero, 20 km von Madrid entfernt, erbittet er sich am 12. März 1723 Urlaub. Die in der Zeit von 1500 bis 1520 hier erbaute Renaissancenkirche wurde berühmt durch die Hochzeit Philipps V. mit Maria Ana von Neuburg, die in der dreischiffigen Kirche stattgefunden hat.[2] Wahrscheinlich hat er sowohl die Zwickel als auch die vier Deckenbilder dieser Kirche "in fresco" gemalt. Die Zwickel sind bis zur Unkenntlichkeit übermalt; die übrigen Fresken mit Szenen aus dem Marienleben sind in einer neuen, pastellhaften Farbigkeit gehalten, zum Teil jedoch durch mangelhafte Restaurationen verfälscht.

Im gleichen Jahr beginnt Palomino die Arbeiten in der Kartause "El Paular", die ca. 70 km von Madrid entfernt im Guadarrama - Gebirge liegt. Das gotische Sagrarium des Klosters war von Hurtado im barocken Stil umgebaut worden. Es wurde in zwei ineinandergehende octogonale Räume aufgeteilt, von denen der größere mit einem Kapellenkranz umgeben ist. Palominos Aufgabe war es nun, die Kuppel des kleineren Raums, der das Tabernakel enthielt, und die vier Seitenaltäre auszumalen. Die Kuppel des größeren Nebenraumes, so schreibt Palomino[3] in seinen theoretischen

---

1) Simon Diaz, J.: Historia del Colegio Imperial, a.a.O., S. 141.
2) Delgado Cebian, F.: La provincia de Madrid, Leon 1974, S. 105.
3) Palomino, Museo, a.a.O., S. 740 f.

Aufzeichnungen, enthielt bereits ein Deckenfresko. Sehr wahrscheinlich werden Palomino auch die fünf runden Kapellen in Auftrag gegeben. Außer der Ausmalung des Sagrariums in El Paular wird Palomino in Madrid wieder einmal das Amt eines Kunstzensors angeboten, diesmal von der Stadtverwaltung. Am 29. April 1724 wird ihm von Francisco Velasquez Zapata, dem Vorsitzenden des "Fiscal del Consejo de Castilla" (Staatsanwaltschaft), gemeinsam mit dem Maler Juan de Miranda das Amt des "Tasador" (Schätzmeister von Gemälden) verliehen.[1] Aufgabe Palominos und Mirandas sollte es sein, den Wert der Gemälde genau zu taxieren und Kopien von Originalen zu unterscheiden, um den in Mode gekommenen Fälschern und Schwindlern das Handwerk zu legen. So war bisher mancher unbegabte, aber geschickte Maler zu unverdienten Reichtümern gelangt. Teodoro Ardemans, berühmter Kollege Palominos, schlägt der Staatsanwaltschaft vor, die von ihm genannten Maler: Gabriel Valenciano, Pedro de Ribera, Francisco Ruiz, Andreas Esteban, Joseph de Serna zu Stellvertretern zu ernennen, um die beiden berühmten Maler zu entlasten. Gegen diesen Vorschlag protestieren die übergangenen Madrider Maler, unter ihnen auch drei Schüler Palominos: Jeronimo Ezquerra, Juan Puche und Juan Delgado. Der Streit endet damit, daß aus der Reihe der protestierenden Maler acht "Tasadores de pintura" ernannt werden.[2]

9. Palominos Testament und Nachlaß

Möglicherweise waren die Aufregungen um die Wahl der "Tasadores" ein Grund für Palominos baldige Erkrankung, die ihn

---

1) Von Palomino selbst werden die Fresken der Seitenkapellen nicht erwähnt. (Die Fresken sind heute für Besucher nicht mehr zugänglich. Die heute dort noch verbliebenen Reste barocker Fresken lassen den Schluß zu, daß sie von seinem Sohn und Gehilfen ausgeführt wurden.
Simon Diaz, José: "Palomino y otros tasadores de pintura" in: Archivo Español de Arte, 1947, S. 121 f.

2) Archivo Historico Nacional; Consejos, leg. 4.000/12.
Die Dokumente zu den Rechtsstreiten wurden veröffentlicht von Simon Diaz, J.: "Palomino y otros tasadores de pintura", a.a.O., S. 121 ff.

dazu zwingt, seine Freskoarbeiten in El Paular zu unterbrechen und sie einstweilen seinem Sohn zu übertragen. In einem ausführlichen Brief an den Prior José de S. Bruno des Katäuserklosters schildert er den Grund für seine Abwesenheit und Einzelheiten seiner Krankheit.[1] Trotz seiner körperlichen Gebrechlichkeit beendet er den Artikel über die Fresken in El Paular in seinem II. Band des "Museo Pictorico". Gemeinsam mit dem III. Band, der die Biographien spanischer Künstler enthält, wird Teil II des "Museo Pictorico" noch im Jahre 1724 veröffentlicht.

Palomino soll sich des Triumphes und seiner einigermaßen wiederhergestelllten Gesundheit nicht lange erfreuen können. Am 3. April 1725 stirbt seine Gattin, Mutter seiner beiden Söhne Francisco und Isidor und seiner Tochter Raphaela.[2] Seine tiefe Trauer, das Gefühl der Einsamkeit und der Wunsch, sich auf seine letzte Bestimmung vorzubereiten, finden ihren Ausdruck in der Tatsache, daß er sich 1725 zum Priester weihen läßt.[3] Die letzte seiner Arbeiten (1725) in El Paular unterzeichnet er mit seinem neuen Titel: "Presbiterius". Nicht lange ist es Palomino vergönnt, die Priestertätigkeit auszuüben, denn wenige Monate später erkrankte er erneut. Am 28. Dezember 1725 verfaßte er sein Testament und am 28. August 1726 beschließt er sein an schöpferischen Tätigkeiten und fruchtbaren Erfahrungen reiches Leben.[4] Auf seinen Wunsch wird er neben seiner Gattin im Kloster "Venerable Orden de Tercera de San Francisco el Grande" beigesetzt, während in seiner Pfarrkirche San Andrés die Exequien gefeiert werden. Die Trauerfeierlichkeiten - so schreibt Cean Bermudez - fanden mit größter Festlichkeit statt, ganz so, wie es seinen

---

1) Palomino, Museo, S. 732 ff. Der Brief Palominos an den Prior ist veröffentlicht in: Aparicio Olmos, E.: Palomino, a.a.O. S. 38 und Gaya Nuño, J.A.: Palomino, a.a.O., S.40.
2) Gaya Nuño: Palomino, a.a.O. S.40 f.
3) Sanchez Canton, J.: Bol. de la Soc. Esp. de Exc. 1915, a.a.O., S. 205.
4) Das Testament ist veröffentlicht in: Moya Casals, E.: Estudio critico acerca del pintor Palomino de Castro y Velasco, Valencia 1941.

großen Verdiensten und seinem Ruhm entsprach.[1]

Wie aus Palominos Testament hervorgeht, hat er trotz seines Fleißes und seiner Rechtschaffenheit in 72 Lebensjahren kein großes Vermögen erwerben können. Nur selten ist er für seine ständigen Arbeiten am Hofe als Maler, Dekorateur und Kunstzensor bezahlt worden.[2] Wie aus seinem Testament hervorgeht, hat er einen Teil des hinterlassenen Geldes für das Lesen von 50 Messen für ihn und seine Gattin zu je drei Realen verfügt und sein Haus in der Calle Reloj (im Zentrum Madrids), in welchem er in seinem letzten Lebensabschnitt wohnte, seinen beiden Söhnen Francisco Esteban und Isidro Antonio vermacht.[3] Keines von Palominos Kindern hat die hohen geistigen und künstlerischen Anlagen des Vaters geerbt, obwohl die Söhne in Palominos Werk hin und wieder als Gehilfen erwähnt werden. Sein Neffe Bernabé, der Sohn seines ältesten Bruders Mathias, welcher viele Radierungen zu seinem theoretischen Werk "Museo Pictorico" schuf, ist dagegen ein bedeutender Radierer geworden.[4]

10. Schüler und Gehilfen Palominos

Zu Palominos engstem Schülerkreis gehörten eigentlich nur vier Maler:

1. Dionisio Vidal (1670 Valencia - ? Tortosa). Er war Gehilfe Palominos bei der Ausarbeitung der Fresken in Santos Juanes und malte die Dekorationen in San Nicolas (Valencia) nach Entwürfen seines Meisters. Die übrigen Fresken Vidals in Valencia existieren nicht mehr: S. Batolomé (Decke des Presbiteriums). Auch die Wandmalereien in Teruel (S. Clara, Kuppel) und in Tortosa (Decke der Capilla de N.S. de la Cinta)

---

1) Cean Bermudez, J.: a.a.O.,S.35.
2) Vgl. die Schreiben Palominos und die seiner Tochter Raphaela an die Verwaltung des königlichen Hofe, Archivo del Palacio Real, leg. 784/1.
3) Das Testament Palominos befindet sich in der "Parroquia de San Andrés de Madrid", Libro III de Entierros. A.folio 88-y-88v.
4) Radierungen von Bernabé Palomino gibt es in der Acdemia de San Fernando, Madrid.

blieben nicht erhalten.[1] Die Fresken in Campanar (Valencia) zeigen Verwandtschaft mit Palominos Frühwerk (Rathaussaal), sind jedoch rein dekorativen Charakters und einfacher Qualität. In der Nationalbibliothek Madrid existiert noch ein Entwurf Vidals mit schülerhaftem Charakter[2] für ein Deckenfresko.

2. Juan Delgado (Daten unbekannt) war vor allem an der malerischen Ausstattung der Kirchen Madrids beschäftigt. Er malte den Chor der Kirche San Felipe El Real und die Kapelle der "Congregación de la Purisima" im Colegio Imperial, vermutlich nach Plänen Palominos (1723 - 1730). Er schrieb auch ein Gedicht auf seinen Meister ("Decimas de Don Juan Delgado a Don Antonio Palomino")[3], das zu Beginn des II. Bandes des "Museo Pictorico" wiedergegeben ist.

3. Bautista Simó (Daten unbekannt) war Gehilfe bei der Ausmalung von Santos Juanes, Valencia. Er malte die Zwickel von San Felipe El Real, Valencia, und schuf ein Porträt Palominos, das sich heute im Besitz des Sir Archibald Stirling in Keir (Schottland) befindet.

4. Jeronimo Antonio Ezquerra (Daten unbekannt). Seine Fresken in San Felipe Neri wurden bei der Zerstörung der Kirche vernichtet. Auch die Gemälde für den "Buen Retiro" existieren nicht mehr. Er war hauptsächlich Stillebenmaler. Er gehörte zu den Malern, die im Jahre 1725 zu staatlichen Kunstzensoren ernannt wurden.[4]

---

1) Ein Teil der valencianischen Fresken, so wurde mir vom dortigen Klerus berichtet, wurde im Bürgerkrieg zerstört. Auch die übrigen Fresken von Vidal, so wurde mir vom Direktor des Provinzialmuseums versichert, sind bis auf die in Campanar und San Nicolas verschwunden.
2) Nationalbibliothek, Madrid (Biblioteca Nacional), 13 - 2, No. 502, s. Fotoanhang.
3) Palomino, Museo, a.a.O. S. 423.
4) Vgl. Simon Diaz, J.: "Palomino y otros tasadores de pintura", a.a.O., S. 124 f.

Cean Bermudez rechnet auch Fray Francisco Morales, (1680 Islas Terceras - 1720?), Kartäusermönch in Granada und Puche (Daten unbekannt) zu den Schülern Palominos.[1] Nach neueren Forschungen werden auch Acevedo F. und Pedro de Peralta als Schüler angesehen.[2]

11. Palominos theoretisches Werk "Museo Pictorico"

Palomino hinterließ der Nachwelt mit seinem theoretischen Werk einen unergründlichen Schatz an praktischen und theoretischen Ratschlägen, Ideen, Erfahrungen und Anekdoten über Zeitgenossen, der heute noch vielen Malern und Laien dienlich ist. Seine Sprache ist schlicht und verständlich. Der III. Band seines Werkes, "El Parnaso Español", enthält ausführliche Biographien berühmter spanischer Künstler aus mehr als zwei Jahrhunderten. Sieht es nicht so aus, als habe Palomino geahnt, daß mit ihm ein großes Zeitalter spanischer Kunst zu Ende gehen würde? Hat er darum alle Kenntnisse der Malerei gesammelt, um sie für die Nachwelt zu retten? Tüchtige spanische Maler und ihre Werke wären heute vergessen, hätte Palomino sie uns nicht in anschaulicher Mischung aus Curricula Vitae, Bildbeschreibungen und Anekdoten lebendig erhalten.

Die Schwierigkeiten, die Palomino hatte, seine Schriften zu veröffentlichen, werden offenbar angesichts der zahlreichen Zensuren, die sein Werk bestehen mußte.

Echt "spanisch" beginnt sein dreibändiges Werk mit einer höflichen Widmung an die Königin (nicht an den König!) und endet nach den Kritiken der Inquisitoren Padre Bartolomé von der Gesellschaft Jesú, Doctor Don Manuel Menchero, Fray Juan

---

1) Cean Bermudez, Diccionario a.a.O., V.III. S.183 und V. IV. S. 133.
2) Perez Sanchez, A.E.: "Notas sobre Palomino, Pintor", a.a.O., S. 267 f.

Interian de Ayala, Theologie- und Philosophieprofessor in Salamanca und mit einem Gutachten des Königs (1714). Mit dem Schreiben des Letzteren wird die absolute Macht des Monarchen, die sich auch auf die Gebiete Literatur und Kunst erstreckt und allgemein die Einheit von Staat und Kirche zum Ausdruck gebracht.
Aus den kunstzensorischen Schriften und den nachfolgenden Versen, Huldigungen und Lobpreisungen von Schülern und Bewunderern geht hervor, wie sehr Palomino als Person und seine Werke zu Lebzeiten geschätzt wurden. Er war der vollendete Höfling im Sinne Baltasar Gracians, von dem mancherlei Ratschläge auf die Kunst übertragen zu sein scheinen. Wenn auch die literarischen Verdienste Palominos von vielen Verfassern biographischer Schriften und anderen gerühmt werden, so sind sie dennoch ohne die Vorarbeit der spanischen Maler Cespedes, Pacheco und Carducho nicht denkbar.[1]

Der geschickte Aufbau des theoretischen Werkes Palominos ist von Schlosser - den ich hier kurz zitieren möchte - in knapper Form zusammengefaßt: "... Das große "Museo Pictorico" des Barockmalers D.Antonio Palomino de Castro y Velasco, zuerst (in) Madrid 1714 - 1724 in drei Bänden erschienen, (ist) ein historisch theoretisches Lehrgebäude vollkommenster Art. Die Bücher der beiden ersten Teile, in der geheiligten Neunzahl der Musen, bringen einen vollständigen, akademisch aufsteigenden Lehrgang."[2]

Der I. Band vermittelt die Grundlagen der Malerei:

---

1) Das theoretische Werk Cespedes "Poema de la Pintura" Anfang 17. Jahrhundert, ist zum Teil von Pacheco (s.u.) aufbehalten worden. Vgl. hierzu: Schlosser, Julius von: Kunstliteratur Wien 1924, S. 560.
Pacheco. Francisco: Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas, Sevilla 1649, Carducho, Vicenzio: Dialogos de la pintura, Madrid 1633.
2) Schlosser, Julius von: Kunstliteratur, a.a.O., S. 560.

1. EL AFICIONADO enthält philosophische Betrachtungen über Ursprung und Arten der Malerei, belegt mit Anmerkungen klassischer Autoren und Kirchenväter.
2. EL CURIOSO gibt einen Überblick der Kunstgeschichte mit Bibliographie.
3. EL DILIGENTE enthält Grundsätze der Perspektive. Der II. Band gibt Erkenntnisse aus der Praxis der Malerei wieder.
4. EL PRINCIPANTE enthält hauptsächlich Anatomielehre,
5. EL COPIANTE die Farbenlehre,
6. EL APROVECHADO gibt Anleitungen für das Zeichnen nach der Natur,
7. EL INVENTOR Regeln für die Freskotechnik,
8. EL PRACTICO, gibt Beispiele für die Praxis der malerischen Perspektive.

Das neunte Kapitel (EL PERFECTO) schildert -so Schlosser - die Ergebnisse der spanischen Barockmalerei, deren Vermächtnis und Inventar das Buch ist."[1]

1) Schlosser, Julius von: Kunstliteratur, a.a.O., S. 560.

V. VORSTELLUNG DER FRESKEN

1. Erste Fresken in Madrid

Palominos erste Wanddekorationen entstanden sämtlich am Hofe und im Madrider Bereich. Einige der frühen, leider zerstörten Arbeiten wurden bisher in keiner seiner Biographien erwähnt. Er selbst zählt in seinem Gutachten über die Brüder Guilló die wichtigsten im Zeitraum von 1687 - 1697 geschaffenen Fresken auf:[1] im Alcazar die GALERIA DEL CIERZO (1) - (Die hinter den Ortsbezeichnungen aufgeführten Ziffern weisen auf die im Katalog näher erläuterten Fresken hin) -, im BUEN RETIRO-Palast das Gemach des Königs (6) und Front und Decke des königlichen Arbeitszimmers (7), im Colegio Imperial - die ANTESACRISTIA (5), im Rathaus- der SALON NUEVO (3), das ORATORIUM (4), und im Seitenflügel der TORRE DEL BALCON DE LA REINA (Balkonzimmer) (8), im Kloster "Nuestra Señora del Carmen" - CAPILLA DE COSME Y DAMIAN (9) und andere an weniger öffentlichen Plätzen. Das Fresko im Patio des HOSPITAL REAL (2), dem er in seinem theoretischen Werk eine ausführliche Beschreibung und Ikonographie widmet, erwähnt er hier nicht, weil er dazu nur die Pläne schuf und die Ausführungen einem seiner Schüler überlassen hatte. Es galt ja in dem Gutachten die eigenen praktischen Erfahrungen an Hand von Beispielen glaubhaft zu machen.

Wo Palomino die Freskomalerei erlernt hatte, verschweigt er. Möglicherweise wurde an der königlichen Hofakademie auch dieses Fach gelehrt.[2] Proben seines Könnens auf diesem Gebiet der Kunst liefert er zum ersten Mal (1687) bei den Wanddekorationen mit Episoden aus Amor und Psyche in der GALERIA DEL CIERZO (1), die er nach Plänen des maltechnisch

1) Anonym: "Un examen inedito de Palomino", in: Archivo de Arte Valenciano 1915, a.a.O., S.55 ff.
2) Vgl. Cean Bermudez, J.A.: "Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", a.a.O. S. 59 f.

erfahrenen Claudio Coello ausmalte. Die sehr große GALERIA (60 x 20 m) war eines der Gemächer der Königin Maria Ana.
Leider wurden die Fresken im Jahre 1734 beim Brand des Alcazar zerstört. Auch die Fresken im BUEN RETIRO PALAST und im Colegio Imperial existieren nicht mehr. Das im Jahre 1936 zerstörte Deckengemälde der ANTESACRISTIA (5) wird von den Kunsthistorikern Tormo und Ponz in ihren berühmten Schriften kurz beschrieben:[1] Der Hl. Xaver wird in prachtvoller Karosse von zwei Engeln durch Wolken hindurch zur Glorie geführt; voraus schweben drei Engel - Krone, Palme und Spruchband haltend; die unter der Karosse liegenden Monstren stellen die bezwungenen Kapitalsünden dar; Illusionsarchitektur und Inschrifttafeln bilden den Schmuck. Von den Dekorationen im Rathaus existiert das Fresko im TORRE DEL BALCON nicht mehr. Das im Jahre 1692 entstandene Deckengemälde im SALON NUEVO (3) ist in alter Pracht erhalten. Das Thema des Freskos: "Allegorie der königlichen Macht" nimmt Bezug auf die Bestimmung des Raums: Hier sollen im Namen des Königs und der Stadt die Ratsmitglieder weise und gerechte Beschlüsse fassen; dazu geben die Spruchbänder mit lateinischen Bibelversen unter imitierten Basreliefs den Ratsherren Anleitung zu moralischem Verhalten.

Dieses Deckengemälde ist das früheste noch erhaltene Werk Palominos; es ist noch ganz im Stile Claudio Coellos konzipiert. Ein fingiertes Peristyl "trägt" wie das Fresko im Salon der Panaderia die mit Stuckornamenten unterteilte Decke, die in ovalisierender Form den Himmel frei läßt. Eine weiße Wolkenbank, auf welcher die Allegorie der Macht mit rotem Umhang steht, durchzieht den dunkel, grün- blauen Horizont. Die kraftvolle Gestalt, die an die Sybillen Michelangelos erinnert, wird von ihren Symbolen begleitet: dem Adler mit Lorbeerkranz und Zepter und dem Löwen mit dem Schwert in der Klaue.

---

1) Siehe Katalog (5).
2) Tormo, E.: Iglesias del antiguo Madrid, Madrid 1972, S.115f.

Puttischaren tragen das Bildnis Karls II. Die einzelnen Figurengruppen sind in eine Kreisform eingebunden. An die imitierte Stuckdecke schließen sich komplizierte, fingierte Architekturvoluten an, auf denen geflügelte Fabelwesen hocken. Diese tragen Reliefs mit Szenen, die auf die Herrschertugenden anspielen. Über das kurz im Anschluß (1693) an den SALON entstandene Fresko im PATIO des Hospitals Real (2), im Jahre 1854 zerstört, gibt Palomino in seinem "Museo Pictorico" eine ausführliche Beschreibung: Die Tugenden Karls V. wie Großmut, Barmherzigkeit, Großzügigkeit und Treue werden durch Allegorien dargestellt und von Sinnsprüchen begleitet. Zu den Tugenden zählt auch die mit Lilien gekrönte Hermosura (Schönheit), die einen Spiegel trägt und als Widerschein der von Gottes wunderbar geschaffenen Natur verstanden sein will. "Ingenio" (Einfall), die in jener Zeit so gefeierte und zur Tugend erhobene Allegorie, wird von Palomino als Jüngling mit Lorbeerkranz und Flügeln dargestellt, Symbol des Ruhms und der Gedankenschnelle. Um den Sieg der Tugend über die Laster darzustellen, kauern "Invidia",(Neid) als ausgemergelte Alte, die sich das Herz zerbeißt und Schlangen an ihrem Busen nährt, und "Ignorancia" (Dummheit) - mit verformten Ohren, plump, reich gekleidet - zu den Füßen der Hermosura und des "Ingenios"; Anspielungen auf Spanien als Großmacht dürfen hier nicht fehlen, auch wenn sie inzwischen nur noch Schein sind. Zwei Allegorien tragen die Wappenschilder "León", "Castilla", "Neuspanien", "Mexico" und "Peru".

Auch die drei Jahre später entstandenen Fresken im ORATORIUM (1696) sind Beispiele für die Einheit von Kirche und Imperium, für die Verherrlichung der königlichen Herrscher "von Gottes Gnaden". Bei diesem Werk Palominos mischen sich verschiedene Themen und Einflüsse. Neben Themen aus dem Marienleben werden Szenen aus der Volkslegende und die Porträts der spanischen Habsburgerkönige und der Kirchenväter dargestellt. Alles ist hier bis auf die Sockel

"in fresco" ausgestattet: die beiden kuppelüberhöhten Räume, die Altarnische, Fenster- und Türlaibungen.
Der erste Raum (A) enthält in Medaillons gefaßte Szenen aus dem Leben des Hl. Isidor:
1. Während Isidor betet, pflügen Ochsen seine Felder; in den Wolken erscheint nochmals der Hl. Isidor im Priestergewand von Putti begleitet;
2. Santa Maria de La Cabeza (die Frau Isidors) erscheint auf dem Wasser schwebend dem Hl. Isidor, der knieend zwischen Bäumen verharrt;
3. San Isidor reitet in Ritterrüstung in die Schlacht, zu seinen Füßen Krieger, in der Ferne das Heer. Außerdem sind dargestellt: die vier Kirchenväter (im Stile Michelangelos), die kirchlichen Tugenden und die Bildnisse der habsburgischen Könige (nach Velasquez, Coello usw.). Die Kuppel trägt ein Madonnenthema: Die glorreiche Jungfrau thront an erhöhter Stelle, von spanischen Heiligen umgeben. Unter ihr tragen ein Putto den königlichen Escudo und der Hl. Isidor das Madrider Wappen; Krieger kämpfen gegen die Mohammedaner.

Der folgende Raum (B) enthält die Themen:
1. Der Hl. Johannes mit dem Buch der sieben Siegel;
2. In den Zwickeln die im Rubens-Stil gemalten Allegorien und Marientugenden - Glaube, Hoffnung, Liebe und Keuschheit ·
3. In der Laibung des Bogens ist zwischen kunstvollen Arabesken der Hl. Isidor und seine Frau dargestellt; an der Kuppel sieht man die Himmelfahrt Mariens.

Die Altarnische (Raum C) zeigt auf den beiden Seitenwänden: Die Begegnung Anas und Joachims (durch schlechte Restaurierung entstellt) und den Traum des Hl. Joachim. An der gewölbten Decke sieht man Gottvater auf Wolken thronend und von himmlischen Heerscharen getragen. In die Fensternischen des Oratoriums malte Palomino Blumenarrangements.
Die Frühzeit Palominos, aus der nur die Beispiele im Rat-

haus erhalten sind, stehen noch unter dem Einfluß verschiedener Vorbilder. Am bedeutendsten dürfte der Coellos und Rizis sein. Die Vorliebe der Madrider Schule für reiche Ornamentik, kompliziertes architektonisches Beiwerk und imitierte Stuckdekorationen wird von Palomino übernommen; er unterscheidet sich jedoch durch seine stärkere Neigung zum Tenebismus. Von Rizi übernahm er den kreisförmigen Figurenaufbau, der mit einem pyramidalen kombiniert ist. Die Tugendgestalten entstanden unter dem Einfluß Rubens; Blumenkränze und Stilleben zeigen Anlehnungen an den von ihm bewunderten Blumenmaler Juan de Arellano (1614 - 1676).

2. Höhepunkt seiner Schaffenszeit: Fresken in Valencia und Salamanca.

Palomino schuf in Valencia sein größtes Werk:
Das Deckenfresko in der Kirche SAN JUAN DEL MERCADO; die Kirche liegt im Zentrum der Stadt in der Nähe der Markthalle. Man hat versucht, die während des Bürgerkrieges zerstörten Fresken teilweise wiederherzustellen. Nicht weit von San Juan del Mercado hat Palomino noch weitere Fresken geschaffen: Das Deckengemälde in der BASILIKA DESAMPARADOS und die Gemälde in SAN NICOLAS, die von seinem Schüler Dionisio Vidal nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden. Diese Fresken konnten vor den Verwüstungen des Bürgerkrieges geschützt werden. Die Dekorationen von Vitoria und Palomino in der CAPILLA SAN PEDRO (13) (Kathedrale) und CAPILLA DE LA PURISIMA (14) (Jesuitenkloster) existieren dagegen nicht mehr.

Das Werk Palominos in SAN JUAN DEL MERCADO ist anhand von Fotos und Beschreibungen rekonstruierbar. Das kurze PRESBYTERIUM ist mit einem Thema aus der Offenbarung ausgemalt: Die Anbetung des Gotteslammes. Im Zentrum der Kuppel zur Rechten des Gottesthrones steht Johannes der Täufer. Er weist auf das Gotteslamm, das auf dem Buch der Apokalypse liegt, in das Johannes der Evangelist seine Verse schreibt.

Daneben sieht man die Königin der Engel "mit dem Mond an den Füßen" und über ihrem Haupt "die Krone der Sterne", gefolgt von einer Schar Jungfrauen. Um den Gottesthron scharen sich Propheten, Kirchenväter, Priester und Figuren des Alten Testaments.

Auf die große Flachkuppel hat Palomino die Mysterien aus der Apokalypse und die "Tugenden des Hl. Johannes" dargestellt. Etwa im Mittelpunkt und in der Nähe des Presbyteriums ist die Gestalt des Heiligen Vicent Ferrer, Schutzpatron der Stadt Valencia, als Engel der Apokalypse dargestellt;in einiger Entfernung folgen andere Valencianische Heilige; der Himmel ist bevölkert mit Märtyrern, Glaubensstreitern, Patriarchen, Einsiedlern usw. Über dem Hl. Vincent sieht man Gottvater auf einem gewaltigen Wolkenthron, der von zahllosen Engeln und Putti getragen wird. Musizierende Engel und Spruchbänder tragende Engel fliegen durch den wolkenreichen Himmel.

An der Front - über der Eingangstür - war der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen dargestellt. Zwischen den Fensterzwickeln waren die zwölf Apostel gemalt, darunter allegorische Gestalten, die die zwölf Früchte des Hl. Geistes verkörperten. Sie waren in variierter Pose und Gestik und mit den sie charakterisierenden Insignien auf Wolken thronend dargestellt.
Im Hintergrund wurden fingierte Nischen und Architekturdekor sichtbar. In den Fensterzwickeln präsentierte Palomino kühne Phantasiearchitekturen im Stile Pozzos.

Das Deckengemälde in der BASILIKA DESAMPARADOS (11) ist in Stil und Farbgebung den Fresken in Santos Juanes am nächsten, als Thematik hat Palomino jedoch "Die Verherrlichung Mariens, die Gottesmutter als Beschützerin der Hilflosen" gewählt. Im Oval der Kuppel kniet Maria als Fürbitterin vor der Allerheiligsten Dreifaltigkeit (Christus mit Kreuz, daneben Gottvater, darüber die Taube).

Dunkle Engelsscharen und Reihen weiblicher Heiligen bevölkern den Himmel. Die Fenster und die Tür sind mit fingierter Barockarchitektur und Volutenformen dekoriert. Zwischen den Fenstern und der Tür sitzen auf Medaillons mit fingierten Reliefs die Allegorien: Pietas, Salus, Auxilium, Diligentia, Refugium und Consolatrix.

Die Fresken in SAN NICOLAS können nur mit Vorbehalt zu den Werken Palominos gerechnet werden, sie sind von geringerer Qualität als dessen übrige Arbeiten, jedoch von höherer Qualität als die meisten seines Schülers Vidal, der die Ausführung der Pläne übernommen hatte und von dem keine großen Werke bekannt sind. allerdings hätten die Fresken aufgrund der ungeeigneten, komplizierten Architektur auch keine große Wirkung erzielen können. Das Tonnengewölbe der Kirche hat keine glatte Oberfläche, sondern ist durch Gurtbögen und diagonale Verstrebungen in einzelne kleine Felder aufgeteilt, die eine großzügige, einheitliche Dekorierung unmöglich machten. Als Lösung war hier die Flucht ins Dekorative gewählt worden. Es überwiegen fingierte Architekturteile: Balkone, Pilaster, Rundfenster, Volutenformen, Medaillons mit Putti und religiösen Inschriften, Rosetten, Schriftbänder, runde Wolkenballen, auf denen Engel und Allegorien thronen. Dazwischen erscheinen Szenen aus dem Leben des Hl. Nikolaus und des Hl. Peter von Bari.[1] An der Chorseite befindet sich ein Porträt Palominos mit seinem Schüler Dionisio Vidal.[2] Die Kuppel des Presbyteriums zeigt die beiden Heiligen, die von Engeln ins Himmelreich geführt werden.

Von den nicht mehr existierenden Fresken in der CAPILLA DE LA PURISIMA (14) im Jesuitenkloster "Casa Profesa de la Compania de Jesus" gibt es außer Palominos Hinweis in seinem

---

1) Vgl. Manaut Nogues, J.: "Hallazgo del retrato de Antonio Palomino y Velasco", in: Bol. de la Real Acad. de Bellas Artes de San Fernando, 1921, S. 138.
2) Vgl. Pahoner: Hallazgo de especies perdidas, T.XI, folio 95, Archiv der Kathedrale, Valencia.

"Museo Pictorico" keinerlei Dokumente, wohl über die ebenfalls zerstörten Fresken in der CAPILLA SAN PEDRO (13). Im Archiv der Kathedrale von Valencia existieren Aufzeichnungen mit Beschreibungen des Dargestellten. Die Wände der Kapelle waren mit acht Wandbildern Palominos dekoriert, von denen vier in Medaillons eingeschlossen waren:

1. Petrus sinkt ins Meer,
2. Petrus wirft sich Christus zu Füßen,
3. Christus am Tische Simons,
4. Christus in Emmaus.

Die übrigen vier Fresken, von denen nach Aussagen von Aparicio Olmos 1956 noch einige, wenn auch beschädigte existieren, waren in viereckige Stuckrahmen eingeschlossen:

1. Petrus wird von einem Engel aus dem Kerker befreit,
2. Petrus vor dem Kreuz seines Martyriums,
3. Petrus heilt beim Eintritt in den Tempel einen Kranken,
4. Verneinung Petri.

Die zu den acht Darstellungen passenden Bibelverse waren in lateinischer Sprache abgefaßt.

Das letzte große Werk im Stil der valencianer Periode ist das Chorfresko in der Kirche SAN ESTEBAN in Salamanca (15). Das im Jahre 1705 entstandene Fresko ist von einem vergoldeten Stuckrahmen eingeschlossen und stellt den "Triumph der Kirche" dar. Auf dem Triumphwagen, der von vier Streitrössern gezogen wird und von allegorischen Gestalten umgeben ist, thront die Allegorie des Hl. Sakraments mit dem Hl. Thomas von Aquin an ihrer Seite. Im Vierergespann sitzen auch die Kardinaltugenden mit den für sie typischen Insignien. Die Zügel der Pferde werden von den Allegorien der kirchlichen Tugenden gehalten: Der "Caritas", umgeben von "Hoffnung", "Glaube", "Frömmigkeit" (Esperanza, Fe, Devoción). Zu Füßen der stampfenden Rösser liegen die drei kirchlichen Laster - Unwissenheit, Irrtum, Ketzerei (Ignorancia, Error, Herejia) -

und unter der Karosse die sieben Laster in Gestalt von Pfau (soberbia, Hochmut), Wolf (avaricia, Geiz), Ziege (Lujuria, Verschwendung), Bär (ira, Jähzorn), Vogel Strauß (Gula, Völlerei), Hund (envidia, Neid) und Schildkröte (pereza, Faulheit). Über dem Triumphwagen, zwischen Wolkenmassen, zu beiden Seiten Reihen von Heiligen; an hervorgehobener Stelle etwa in der Mitte des Bildes der Hl. Dominikus und Maria mit Krone und Stab - in ihrer Rolle als Mittler und Fürsprecher. Die Krönung bildet die Hl. Dreifaltigkeit auf Wolken, von Engeln umgeben.
Das Fresko ist in einer ausgewogenen Dreieckskomposition angelegt; hierbei bildet die Karosse die Basis und die Gestalt Gottvaters die Spitze des Dreiecks.
Der Höhepunkt von Palominos Schaffenszeit ist allgemein gekennzeichnet durch Ausgewogenheit der Komposition: Alle von Palomino bewunderten Vorbilder verschmelzen zu einem harmonischen Ganzen, zu einem einheitlichen, ihn charkterisierenden Stil: Die von Coello übernommenen fingierten Architekturteile ordnen sich der großen im Stile Luca Giordanos komponierten Figurenkomposition unter. Das mystische Hell-Dunkel, das so kennzeichnend für Ribalta und Ribera ist, schafft hier die Atmosphäre religiöser Ekstase. Die Verhaltenheit der Farbigkeit, die Vorliebe für Erdfarben wie sie der spanischen, besonders der andalusischen Schule eigen ist, schaffen einen Ausgleich zur komplexen Gestaltung und unendlichen Fülle der Gestalten. Die Bevorzugung von warmen Farben "Tierras" sollte sich jedoch schon einige Jahre später ändern; die französische Farbskala des Rokoko wird bald die dunkle Farbpalette ablösen.

3. Spätwerke in Granada, Madrid und Provinz

Das Kennzeichnendste für die Spätzeit Palominos ist die neue Farbigkeit. Die Fresken im SAGRARIUM der KARTAUSE von GRANADA (16), in der Kirche von NUEVO BAZTAN (Madrid)

(17), in DOS BARRIOS (Toledo) (18), in NAVALCARNERO (Madrid) (20) und in der Kartause von EL PAULAR (Madrid) (21), zeigen deutlich eine neue Vorliebe für Pastellfarben, wie sie dem Rokoko eigen ist: Pompadourgrün, Rosa, Warmes Gelb und Zartblau. Die Zwickelfresken in NUEVO BAZTAN (17) (Provinz Madrid) sind durch dilettantische Restaurierung nicht mehr indentifizierbar. Die Deckengemälde der CAPILLA BELEN (19) in der Kirche El Salvador, (Madrid), wurden während des Bürgerkrieges zerstört.

Das Fresko in Granada entstand sieben Jahre später als das in Salamanca. Die quadratische Grundfläche des SAGRARIUMS (16) wird von einer Kuppel überhöht. Träger der Deckenmalerei sind die Kuppel, Zwickel und Seitenwände des Eingangs. Die Kuppel, die von wellenförmigen Stuckbändern eingerahmt ist, hat die Apothese des Hl. Bruno zum Thema: Der Ordensstifter steht - die Weltkugel auf seinen Schultern mit beiden Armen stützend - auf einer Wolke, die von Engeln umringt ist. Rechts folgen Heilige und Märtyrer, links folgen Engel mit Blumenkränzen und Palmwedeln. Im Mittelpunkt der Kuppel wird in schwacher Farbigkeit - wie vom hellen Licht geblendet - die Hl. Dreifaltigkeit sichtbar. Zwischen dem Allerhöchsten und den Heiligen stehen die Mittlerfiguren Maria und Johannes der Täufer. Am Rande der Kuppel werden von Blumenvasen und Voluten eingerahmte Reliefs sichtbar.

In Granada wird nicht nur die Palette heller, bunter, auch die Komposition wird einfacher, überschaubarer. Diese Phänomene können ebenfalls an den zwei Jahre später entstandenen Fresken in DOS BARRIOS (1714) (18) festgestellt werden:
1. Petrus thront in blauem Gewand und gelbem Umhang auf rosa Wolken, zu seinen Füßen hocken Putti. Im Hintergrund ist wie bei den übrigen drei Zwickelfresken eine fingierte graue Stuckdecke gemalt;
2. Thomas von Canterbury, dem diese Kirche geweiht ist;

ist im weißen Bischofsgewand und pompadourgrünem Umhang dargestellt;
3. Der Erzengel Michael, Schutzpatron des Dorfes und der Kirchlichen Bruderschaften, steht in blauem Panzerhemd und rosa wallendem Umhang in Kampfstellung über dem am Boden ausgestreckten Satan.
4. Der Hl. Josef in weitem, gelbem Umhang, sitzt, den Jesusknaben auf einem Knie, auf einer Wolkenbank; Putti spielen zu beiden Seiten.

Über die im Bürgerkrieg zerstörten Fresken der CAPILLA BELEN (19) gibt es heute nur noch kurze Beschreibungen. Das Zentralschiff enthielt vier Wandbilder mit den Themen:
1. Die Jünger Christi,
2. Die Geburt,
3. Die Anbetung der Könige,
4. Beschneidung im Tempel.

Über dem Chor war die Verkündigung Mariä, auf der gegenüberliegenden Front die Aufersteheung Mariens dargestellt. In den Zwickeln sah man die Bildnisse der vier Apostel. Die Fresken in der Capilla Belen entstanden vermutlich noch vor Beendigung der Kapelle (1716).

Aus der Zeit von 1715 - 1723 ist nichts über Palominos Freskotätigkeiten bekannt. Erst im Jahre 1723 erhält Palomino nachweisbar einen neuen Auftrag.[1] In NAVALCARNERO (20) malt er die Zwickel und drei Deckenbilder.[2] Die in leichter Untersichtperspektive gemalten Wandbilder sind in einen fingierten Goldblattrahmen eingeschlossen.
Die Kompositionen sind ausgewogen und einfach: Maria kniet vor einem Gebetpult, vor ihr der Verkündigungsengel;

1) Im Jahre 1723 bittet Palomino in einem Schreiben an den König um Urlaub für die Ausführung der Fresken in Navalcanero. Archiv des Palacio Real leg. 784/1.
2) Die Deckenbilder sind möglicherweise keine Fresken sondern auf Leinwand gemalt. Vgl. Katalog (20).

das Deckengemälde ist in den Pastelltönen Gelb, Rosa, Blau, Grau gehalten. Von den beiden folgenden Wandbildern steht "Die Anbetung der Hirten" in stärkerem Hell-Dunkel-Kontrast. Die Anbetung der Könige dagegen ist ebenso wie die Zwickel bis zur Unkenntlichkeit übermalt.

Palomino stattet im gleichen Jahr, in dem er in Navalcarnero malt, auch EL PAULAR mit Dekorationen aus (1723); diese führt sein Sohn während seiner Krankheit fort, Das SAGRARIUM der Kartause, das in zwei ineinandergehende Räume aufgeteilt ist, enthielt im kleineren der beiden das Tabernakel, das Kuppelfresko Palominos und drei Wandbilder. Der größere Raum von beiden ist mit einem Kranz von fünf Kapellen umgeben, die entweder von ihm selbst, seinem Sohn oder dessen Gehilfe ausgemalt waren. Nur noch in zwei Kapellen sind Spuren von Fresken sichtbar, die aber nicht eindeutig als Werk Palominos identifiziert werden können. An zwei Seitenaltären des größeren Raums sind kleine Wandbilder, in bunter Farbigkeit erhalten geblieben; sie enthalten Szenen aus dem alten Testament: David und Goliath, Abraham und der Engel Gottes. Der bärtige Abraham erinnert an Kopfstudien Castillos (Museo Provincial de Cordoba), die wiederum im Stile Leonardos konzipiert sind.

Das Kuppelfresko im Tabernakelraum existiert nicht mehr. Die Wandbilder sind stark verblichen; dies läßt die Annahme zu, daß es sich nicht um Fresken handelt, sondern daß die Kompositionen im Atelier entstanden sind und in Tempera auf Leinwand gemalt und dann auf die Mauer geheftet wurden. Das erklärt auch die Schwäche der Farben, die für seinen späten Stil wenig charakteristisch ist. Die Darstellung der drei Wandbilder sind wie die in Navalcarnero einfach und klar:

1. Fußwaschung Christi; die Architektur in diesem Bild geht auf die Formen des Sagrariums ein;

2. Christus betet bei dem Felsen; im Hintergrund wird der Himmel mit Engeln sichtbar;
3. Das letzte Abendmahl; es zeigt Verwandtschaft mit Leonardo.

Das Deckenfresko wird von Palomino und Augenzeugenberichten ausführlich beschrieben:[1] Im unteren Kreis der Kuppel war - so Palomino - der Glaube als schöne Mädchengestalt mit Kelch, weißem Gewand und rotem Umhang dargestellt. Vor ihr flieht die Herejia (Ketzerei), eine dürre Alte, Ketzerschriften an ihren Busen gedrückt und Schlangen um ihr Haupt gewunden - Symbol ihrer frevlerischen Gedanken. Über dem Glauben ist das Buch der sieben Siegel und das unbefleckte Lamm dargestellt. An höchster Stelle thront auf einer Wolkenbank die Heilige Dreifaltigkeit, von Engeln und Seraphinen begleitet. Zu beiden Seiten sind zunächst Maria, dann Propheten, Ordensstifter, Apostel und Märtyrer gruppiert. Ganz zuletzt tauchen Gestalten aus dem Alten Testament auf: Abraham, Jakob, Melchisedech, Abel, Abigail usw.

Zur gleichen Zeit wie die Fresken in EL PAULAR (21) entstand das noch gut erhaltene Deckengemälde in der CAPILLA DE LA PURISIMA (22) des "Colegio Imperial", das von Palominos Schüler Juan Delgado, nach Entwürfen des Meisters gemacht wurde.[2] Die Ähnlichkeit der Komposition und Farbe mit dem Vorbild Palominos ist offensichtlich, doch fehlen die Souveränität und Perfektion, die Palominos Fresken eigen sind. Ursprünglich waren auch die Seitenwände bemalt. Die Flachkuppel des rechteckigen Raumes ist im Stile des Freskos in Santos Juanes konzipiert: In fingierten Nischen sind die Ordensgründer gemalt. Darüber wölbt sich der Himmel mit seinen Heerscharen. In Medaillons sind fingierte Reliefs mit Helden, Propheten und Evangelisten dargestellt, am Horizont Szenen aus der Apokalypse:

1) Palomino, Museo Pictorico, a.a.O. Kap. XIV.S. 740 f.
2) Simon Diaz, J.: Historia del Colegio Imperial, a.a.O. S. 141 f.

1. Uriel kämpft gegen die siebenköpfige Bestie,
2. das Lamm über dem Buch der sieben Siegel.

Die Werke seiner späten Phase, einschließlich der seiner Schüler, sind durch eine bunte Farbigkeit charakterisiert. Die Figurenkompositionen werden einfacher, der Himmel lichter und wolkenloser. Beibehalten werden gewisse Themen, Darstellungs- und Kompositionsformen, die im folgenden noch erklärt werden sollen.[1]

1) Vgl. Kapitel VII und VIII.

VI. VORBILDER FÜR DIE FRESKEN PALOMINOS

1. Die Theoretiker der Kunst als Inspirationsquelle (Ripa, Vasari, Pozzo).

Aus Bewunderung für die verschiedensten Maler (Coello, Giordano, Rubens u.a.) übernimmt Palomino einzelne Bildideen- und kompositionen, die er seinem Wesen entsprechend durch exaktes Studium der Anatomie, Perspektive und Hell-Dunkel-Kontraste vervollständigte und durch sein umfangreiches literarisches Wissen bereicherte. Seine Fresken sind geprägt durch seine spanische Wesensart, seine Veranlagung zu tiefer Gläubigkeit, die Abneigung gegen übertriebenes Pathos und die Liebe zum Realismus und zur Wahrheitstreue. Seine leidenschaftliche Lernbereitschaft charakterisiert die Form seiner Fresken und Schriften. Sein theoretisches Werk "Museo Pictorico" läßt erkennen, daß es seit der Antike (bis zu seiner Zeit) keinen berühmten Künstler, Mathematiker und Philosophen gegeben hat, den er nicht studiert hätte. Alle theoretischen und praktischen Erfahrungen sind in seinem "Museo" verarbeitet. In der Ikonographie hat Palomino sich zwar den Wünschen seiner Auftraggeber angepaßt, aber in vielen Fällen haben ihm Cesare Ripa und Vasari als Anregung gedient. Zu der Anlehnung an Ripa bekennt Palomino sich offen, wie aus den Anmerkungen seines "Museo" hervorgeht,[1] während er Pozzo, den er bei den Illustrationen seines theoretischen Werkes häufig als Inspirationsquelle benutzt, nur einmal erwähnt.[2] In dem allegorischen Lexikon Ripas, in welchem die Art und Weise der Personifizierungen abstrakter Ideen dargelegt ist, wird gefordert, die Wahrheit nackt darzustellen, da ihre Natur die Einfachheit sei.[3]

1) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O. S. 728 ff.
2) Palomino, Museo, S. 257, vgl. hierzu: Bonet Correa, A.: "Laminas de 'El Museo Pictorico y escala optica' de Palomino" in: Arch. Esp. de Arte, 1973, S. 131 ff.
3) Vgl. Mâle, E.: Arte religioso, Mexico 1952, S. 185 ff.

In Palominos ikonographischen Erläuterungen zu seinem Fresko in Salamanca heißt es:
"Die Wahrheit ist als schönes Mädchen nackt dargestellt. In der Rechten hält sie die Sonne, in der anderen ein offenes Buch. Nackt ist sie, um ihre Einfachheit und Reinheit hervorzuheben, die ohne Künstlichkeit und ohne Täuschung ist...."[1]

Die sich über eine halbe Seite erstreckende Beschreibung enthält nicht nur Zitate von Ripa, sondern auch von Seneca, Plinius und aus dem Johannesevangelium. Die Aufnahme europäischen Gedankengutes entsprach dem Drang seiner Zeit nach Bildung, Titel, Würden und dem Wunsch nach "Agudeza". Wie Vasari interpretiert Palomino seine Werke formal fast gar nicht, er beschreibt nur. Auch in seiner Kritik zeitgenössischer Werke ist er ganz Diplomat und läßt wie der vollendete Höfling im Sinne des berühmten Balthasar Gracian seine persönliche Auffassung zwischen den Zeilen erkennen. Rubens bewunderte er sehr; dies geht aus seiner sehr ausführlichen Biographie über den berühmten Hofmaler und Diplomaten hervor.[2] Die blonden üppigen Frauengestalten haben ihn so beeindruckt, daß sie bei vielen seiner allegorischen Darstellungen auftauchen (La Caridad, Rathauskapelle, Santos Juanes, Valencia etc.). Sogar das für Rubens' Frauengestalten so charakteristische transparente Inkarnat hat Palomino mit großer Kenntnis der Technik Rubens' bei der "Caridad" nachgeahmt. Eine der Rubensskizzen aus der Serie "Triumph der Kirche", die Entwürfe für Tapisserien darstellen, hat Palomino als Inspiration für sein Fresko in Salamanca gedient. Palomino schafft aus der Idee des Flamen etwas Neues und bändigt die "ungestümen" Pinselstriche mit seiner Vorliebe für schlichte, klar umrissene Formen. Rubens hat - so gesteht Palomino selbst in seiner Biographie - fast alle spanischen Maler beeinflußt, vor allem Rizi und Coello.[3] Letzterem verdankt Palomino seinen Aufstieg zum größten Monumentalmaler seiner Zeit.

---

1) Palomino, Museo, a.a.O.,S.728f, eigene,freie Übersetzung.
2) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 856.
3) Ebenda, S. 1015 ff., S. 1058 ff.

2. Coellos Freskomalerei unter dem Einfluß von Frührenaissance und Manierismus.

Als Palomino im Jahre 1686 von Coello die Aufforderung erhält, mit ihm die Fresken der "Galeria del Cierzo", Teil der königlichen Gemächer im Alcazar, zu malen, ist sein Ruhm gesichert. In der Technik hatten bis zum Eintreffen Giordanos Rizi und Coello die Führung übernommen. Letzterer entwickelte in der Freskokunst einen ganz anderen Stil als in der Ölmalerei, wahrscheinlich weil er sich in der Freskokunst an den damals bewunderten zeitgenössischen Vorbildern wie Colonna, Mitelli, Becerra, Cajes u.a. orientiert hatte.[1] Der Alcazar, Pardo und die Paläste des Buen Retiro waren alle mit Wandgemälden der genannten italienischen Maler ausgestattet. Die heute noch von Becerra, Carducho und Cajes existierenden Fresken (Pardo, Kloster Descalzas Reales, Madrid) zeigen eine Mischung aus florentinischem Renaissancestil und der Nachahmung manieristischer Vorbilder wie z.B. Zuccari und Tibaldi. Coello übernimmt die geometrische Aufteilung der Decke und die strenge Gliederung des Wandgemäldes (Auflösung in Ovale, Kreise, Rechtecke). Die einzelnen Flächen werden mittels reichen Dekors und Stuckimitationen in kleinste Teile aufgelöst und lassen die im Manierismus übliche Anlehnung an pompejanische Grotesken erkennen. Colonna und Mitelli brachten neue Anregungen aus der Caracci-Schule und aus der Werkstatt Giulio Romanos mit - wie z. B. die Vorliebe für Sirenen und Karyatiden. Auch die Einwirkung Mantegnas mit seinen fingierten Säulen, Festons und fingierten Gipsstatuen ist nicht auszuschließen. Im Gegensatz zu Coellos Leinwandbildern ist der Gehalt seiner Deckengemälde rein dekorativ. Sein Streben liegt hier mehr darin, das Fresko dem Raum anzupassen, Gestalten und Illusionsarchitektur

---

1) Vgl.Bonet Correa, A., a.a.O., S. 135.
Becerra war Schüler Michelangelos und gab anatomische Studien heraus, die Palomino als Grundlage für sein theoretisches Werk gedient haben. Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 461 ff.

in rhythmischen harmonischen Einklang zu bringen. Die Farben sind dem venezianischen Kolorit angepaßt und wirken kühl-verhalten. Coello läßt in der Mitte der Decke immer ein Oval oder eine Rechteckform offen. In Zaragoza (Manteria) und in der Sakristei des Colegio Imperial ist der Ausschnitt mit einer Balustrade verziert, in der sich unter blauem Himmel in harmonischen Schwingungen Putti tummeln oder nach dem Vorbild Mantegnas (Camera degli sposi) Gestalten herabblicken. Tiefendimensionen, wie sie von Cortona, Coreggio und Domenichini angestrebt wurden, blieben von ihm unberücksichtigt.

Coello war auch Architekt; das wird in seinen Fresken deutlicher als in seinen Ölgemälden, bei welchen es ihm wie bei seinen berühmten spanischen Vorgängern Murillo und Zurbaran vor allem um den religiösen Gehalt geht. Durch den Einsatz von Hell-Dunkel-Effekten (Claro-Oscuro) schafft er in der Ölmalerei eine Atmosphäre,
die seiner Monumentalmalerei fehlt. In einem seiner berühmtesten Werke, der auf eine Mauer gehefteten Leinwand "El milagro de la Santa Forma" in der Sakristei des Escorials gelingt ihm die Verbindung von perspektivischer Meisterschaft und religiösem Gehalt. Hier malte er König Karl II. inmitten seiner Höflingsschar in einer fingierten Kapelle, die den Betrachter in einen Tiefenraum führt und den religiösen Gehalt und die demütige, stolze und verinnerlichte Haltung des Monarchen unterstreicht. Die neugierig zum Betrachter blickenden Höflinge schaffen die Beziehung zur Außenwelt bzw. zur Umgebung. Von Coello übernimmt Palomino vor allem die dekorativen Formen und die Stuckimitationen. Zum Beispiel imitiert er die in Dreiecken eingeschlossenen Rosettenformen, die fingierten Reliefs in Grisaille, die Arabesken und die ornamentalen Motive. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß Palomino sich ein Buch mit dem verschiedensten Architekturschmuck nach Coello angelegt hatte und so

nicht darauf angewiesen war, bei jedem Fresko neue Studien zu betreiben. Dieses vermutete "Handbuch" dürfte auch seinen Schülern bekannt gewesen sein; denn Vidal, sein Lieblingsschüler, stattet die Sakristei in Campanar (Valencia) mit dem gleichen Dekor aus, der auch die Deckengemälde Coellos charakterisiert. Palomino lehnt sich in seinem Frühwerk (Rathaussaal) zwar sehr stark an das Vorbild Coellos an, indem er den ovalisierenden Himmelsausschnitt in abgewandelter Form übernimmt, er geht aber einen Schritt weiter, indem er zwei Arten von Lichtquellen in die Komposition einblendet: Die erste strahlt von den hell erleuchteten Wolken wider, die andere scheint von unten die Reliefs, Sirenen und die fingierte Stuckdecke auszuleuchten, so daß die Gegenstände (z.B. die Festons) schwache Schatten werfen. Auch in der Farbgebung unterscheidet sich Palomino von ihm. Er bleibt der spanischen Vorliebe für Erdfarben treu. Grün ist eine Farbe, die von Coello ganz sparsam verwendet wird, von Palomino dagegen oft, vor allem als Erdfarbe (Olivgrün), Rot und Rosa sind Töne, die in Coellos Farbpalette öfter auftauchen und die Palomino nur in seiner frühen und späten Phase einsetzt.[1]

3. Luca Giordano, Repräsentant der barocken Monumentalmalerei

Als Giordano im Jahre 1692 an den Madrider Hof kommt, gerät der bei Coello erlernte Freskostil Palominos in Kritik. Die Dekorationen der Rathauskapelle lassen den Zwiespalt zwischen den Auffassungen seiner beiden Vorbilder deutlich erkennen. Giordano interessierte sich für architektonisches Schmuckbeiwerk nur, wenn es die räumlichen Gegebenheiten erforderten. Sein Genie wird charakterisiert durch die monumentale Anlage der Figurenkompositionen; darin war er Meister. Genaues Studium und pedantisches Beobachten von Details war Giordano offensichtlich nicht so wichtig.

---

1) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 1092 ff.

Besaß Coello ein großes Repertoire an Archtekturformen, so verfügte Giordano über einen Schatz an den verschiedensten "sott in su"-Formen. Die manieristische Bewegung der "figura serpentinata", die gewagtesten Untersichten von Engelwesen, werden von ihm spielerisch beherrscht und eingesetzt. Jetzt erst fängt Palomino an, sich von den kleinteiligen verspielten Dekorationen, wie sie schon bei Cajes und Gaspar Becerra auftauchen, zu lösen und mit großzügigen Kompositionen den Raum der Kapelle sprengen zu wollen.[1] Durch optische Verkürzungen der Gestalten und gestaffelte Wolkenbänke, wie er sie bei Giordanos Fresken im Escorial (Treppenaufgang) und in Toledo (Sakristei) gesehen hat,[2] erreicht er eine größere Tiefendimension und eine plastischere Wirkung. Wenn auch hier die Einflüsse Coellos und Giordanos seinen noch unausgereiften Stil charakterisieren, so kristallisieren sich doch schon Palominos Eigenheiten heraus: Die Gestalten sind klar und schlicht gezeichnet und einfach "modelliert". Der Ausdruck der Gestalten ist hamonisch, die Gestik erscheint selbstverständlich, ohne Pathos. Deutlich setzen sich die in Hell-Dunkel modellierten Gestalten von den hell erleuchteten Hintergrund - Stuckdecke oder Wolkenbänke - ab. Komplizierte Figuren, Drehungen und Wendungen, wie sie im allgemeinen dem italienischen Manierismus und Barock eigen sind, übernimmt er nur gelegentlich von Giordano. Sie sind aber nicht typisch für seinen Stil, wie es sich an seinen späteren Werken (Salamanca, Granada, Dos Barrios) ablesen läßt. Die Fresken Giordanos im Escorial und in Toledo, die Palomino für seine Kompositionen in Valencia (Santos Juanes Desamparados) als Inspitationsquelle gedient haben, zeigen deutlich die Charakteristika der Malweise Giordanos: Jedes der Engelwesen Giordanos erscheint in den unvorstellbarsten,

---

1) Zu den italienischen Malern Cajes und Becerra äußert sich Palomino ausführlich in seinem Museo Pictorico, a.a.O. S.838 und S. 781 f.
2) Giordano war Schüler und Gehilfe Cortonas bei den Fresken in Rom. Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 1094.

verdrehtesten nicht mehr nachvollziehbaren Bewegungen. Die Gewänder umspielen in bizarren Umdrehungen die Gestalten und lassen nur die gekreuzten, entblößten Beine und Häupter frei. Ein Wirbel scheint die zusammengeballten Figurengruppen zu ergreifen. Das Licht auf den Figuren erscheint flackernd und "frei erfunden."

Palomino hat, wie er in seinem "Museo Pictorico" beweist, vorher genaue Studien betrieben. Jede Gewandfalte hat eine konsequente fast geometrische Form. Heilige und Engel weisen sich durch Gestenreichtum aus. Seine Gelehrsamkeit und sein literarisches Wissen befähigen ihn zu phantasievollen Bildkonfigurationen. Gestik und Ausdruck der Gestalten wirken lebendig. Die Liebe zum Detail, die noch die Coellos übertrifft, ist in allen Werken spürbar. Mehr noch als Giordano setzt Palomino perspektivische Akzente. Er arbeitet in lasierender Technik, setzt allmählich dunkle Schichten über helle. Dadurch schafft er in Valencia eine Tiefendimension, wie sie Giordano mit seiner schnellen Methode nicht erreichen konnte.[1] Dieser trägt die Farben dick auf, setzt Höhen mit Weiß, umrandet die Gestalten mit Schwarz und setzt zum Schluß seine Tiefen mit dunklen Tönen, um die Kontrastwirkung zu erhöhen.
Die Schnelligkeit in der Technik und die Entschlossenheit in der Gestaltung der Komposition ist für diese Technik sehr von Vorteil. Je schneller die Farbe auf den feuchten Putz aufgetragen wird, umso haltbarer ist das Fresko. Die Dekorationen Giordanos in "San Antonio de los Alemannes" (Madrid) sind unrestauriert, während die von Rizi angeblich nach dem Vorbild Colonnas und Mitellis gemalte Kuppel nur noch schwach sichtbar ist.[2] Man erkennt aber an diesen Fresken, daß die übereinandergestaffelten Figurengruppen schon vor Giordano ein für die Madrider Maler bekanntes Kompositionsschema waren.

---

1) Palomino: Museo, a.a.O., S. 500 ff.
2) Vgl. Harris, Enriqueta: "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", in: Arch. Esp. de Arte, 1961.

4. Rizi, typisch barocker Freskomaler und Theaterdekorateur der Madrider Schule

Der von Cortona übernommene Aufbau ist auch charakteristisch für die Dekorationen Rizis (Capilla del Ochavo-Kathedrale Toledo und Capilla del Milagro-Kloster Descalzas Reales, Madrid).[1] Donoso, der Freund Rizis und Carreños, hat lange in Italien Perspektive studiert und neue Ideen mitgebracht.[2] Es ist vorstellbar, daß die gestaffelten Wolkenbänke auf seine Anregungen zurückgehen.
Der Grundton der Fresken Rizis in Madrid und Toledo ist ockergelb. Palominos Farbskala hat mit der Rizis wenig gemeinsam. Palomino interessierten mehr die "sott' in su" - Kompositionen dieses Malerkollegen, die er für die Kuppelfresken in der Rathauskapelle (Madrid) kopierte. Charakteristisch für den Stil Rizis ist auch der gestaffelte Figurenaufbau der sowohl mit viel Bewegung und Impetus konzipiert, als auch bewußt geordnet, geschickt und wirkungsvoll arrangiert ist. Gestik und Haltung der Figuren verraten Eleganz. Angulo Iniguez sieht hierin einen Einfluß von Rubens und Veronese.[3] Möglich ist außerdem, daß diese Stilformen auf Rizis Verbundenheit mit dem Theater, für das er zahllose Kulissen und Dekorationen schuf, zurückgehen. Während die Heiligen bei Velasquez einfache Menschen aus dem Volk sind, sind sie bei Rizi Darsteller einer "Comédia". Die Komposition ist feierlich und festlich. Die unglaublich große Produktion an "Comédias" und "Autos sacramentales" von Lope de Vega und Calderon hat einen ganzen Stab von Malern für die Herstellung der Kulissen benötigt. Da ist es nicht verwunderlich, daß die Madrider Schule gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine theatralisch-dekorative Note erhält.[4]

---

1) Vgl. auch Palomino: Museo, a.a.O., S. 1015 ff.
2) Ebenda, S. 1037 ff.
3) Angulo Iniguez, D.: "Francisco Rizi", in: Archivo Espanol de Arte, 1958, S. 106.
4) Derselbe, S. 100f.

Das Feierlich-Theatralische, die Eleganz der Figuren ist sowohl für Rizi als für Palomino charakteristisch. Jedoch sind Palominos Kompositionen durch die Vielfalt seines Wissens inspiriert; sie werden durch das Vorbild Giordanos komplizierter als die Rizis und sind insgesamt noch dynamischer und gewagter (Valencia, Santos Juanes). Seine perfekten Kenntnisse in der Perspektive treiben die Möglichkeiten der illusorischen Darstellung auf die Spitze. Rizis Dynamik in manchen Ölgemälden, seine enorme Produktivität auf den verschiedensten künstlerischen Gebieten werden durch einen Ausspruch manifestiert, den Palomino in seiner Biographie über Vertreter der Madrider Hofkunst verewigt hat: "Ebenso wichtig wie das Wissen um's Malen ist das Wissen um's Brotverdienen, was ich (Rizi) einmal gemalt habe, verändere ich nie mehr, denn das hieße nie aufhören."

VII. DIE THEMATIK IN DER KUNST PALOMINOS

1. Die mythologischen Themen

Die Gemälde und Fresken im Spanien jener Zeit hatten im Gegensatz zu anderen Ländern Europas fast ausschließlich religiöse Stoffe zum Thema. Da die Kunst Werkzeug im Kampf um den christlichen Glauben war, wurde sie vom Klerus und den verschiedensten religiösen Gemeinschaften und "Cofradias" einer Zensur unterworfen, die häufig in Gerichtsprozessen endete.[1] Trotz der starken Förderung religiöser Thematik fanden einzelne mythologische Darstellungen durch den Einfluß italienischer Kunst auch in den königlichen Palästen, wie im Alcazar, Pardo und Buen Retiro, Einlaß. Mythologische Themen wurden weniger für Gemälde und Wanddekorationen verwendet, als vielmehr für die Bemalung der Karosserien, Fächer, Theaterkulissen und Festdekorationen. Der Zweck also, dem die Räumlichkeit und Gegenstände dienen sollten, bestimmte die Thematik. Beweis für das Interesse an profaner Darstellung ist auch das Inventarverzeichnis des Palacio Real, in welchem unter Palominos Namen fast nur Gemälde mythologischer und allegorischer Thematik angegeben sind.[2] Nur einige Bilder davon konnten vor dem Brand im Alcazar und Buen Retiro gerettet werden: 1. Der August, 2. Erde und Feuer, 3. Triumph des Bacchus, 4. Galatea auf dem Meer, 5. Luft und Feuer, 6. Das Feuer. Die beiden letztgenannten Gemälde, die im Stile Claude Lorrains gemalt sind, gehören zum Inventar des Pradomuseums. Im allgemeinen scheint aber die Darstellung mythologischer Szenen in Spanien noch nicht üblich gewesen zu sein, da Palomino seine literarischen Kenntnisse auf dem Gebiet der Mythologie in seinem Bewerbungsschreiben um den Posten als "Pintor del rey" als ungewöhnlich hervorhebt.[3]

---

1) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 1001.
2) Perez Sanchez, A.E.: Notas sobre Palomino, pintor, in: Archivo Español de Arte, 1972, S. 257 ff.
3) Archiv des Palocio Real, leg. 784/1.

Der Kunsthistoriker Doerig glaubt, daß nicht das fehlende Interesse der Spanier der Grund für den Mangel an mythologischen Darstellungen sei; denn Spanien habe sich durchaus sehr aktiv an der nachahmenden Bewunderung für antike Formen und Schöheitsideale beteiligt, aber die Renaissancebegeisterung habe nicht die hintergründigen Schichten der spanischen Seele erreichen können.[1] Hingegen habe die Reformation - so betont Doerig - die Gemüter der Spanier sehr bewegt. Mit Hingabe und Leidenschaft habe der Spanier seine religiösen und eschatologischen Inhalte verteidigt. Der Kampf gegen den Protestantismus habe seine schöpferischen Neigungen aktiviert und seine religiöse Neigung bestärkt.[2]

2. Die Marienverehrung

Die Sakralkunst gewann immer mehr an Bedeutung. Die Verehrung der Hl. Jungfrau wurde zu einem Zentralthema der spanischen Kunst. Der französische Kunsthistoriker Emile Mâle widmet diesem Thema in seinem Buch "L'Art religieux" ein ausführliches Kapitel: "L'Art défend la vierge contre les protestants."[3] Auch bei Palomino ist die Inmaculada eines der häufigsten Sujets, wobei eine Anlehnung an das Vorbild Murillos ebenso wie bei seinen Kollegen Coello und Carreño offensichtlich ist, man findet die Mariengestalt in allen sakralen Deckengemälden. Entsprechend ihrer Aufgabe als Mittlerin zwischen Gott und Menschheit ist ihre Stellung im hierarchischen Aufbau fast immer zwischen der göttlichen Dreifaltigkeit und den Heiligen dargestellt.

---

1) Doerig, J.A.: "Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur", in: Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956, S. 292.
2) Nach Doerig, S. 293 f. wö.: "Die heitere ausgeglichene Daseinsfreude, wenn sie überhaupt in der Tiefe des spanischen Wesens je existierte, wurde durch die geistigen Bewegungen der Reformation gestört, die Spaltungen, Kriege, Gleichgewichtsstörungen zur Folge hatte. Das bringt jene schöpferische Unruhe in die künstlerischen und dichterischen Formen, deren religiöse und eschatologische Inhalte leidenschaftliche Akzente erhalten."
3) Mâle, Emile: "L'Art religieux, Mexiko 1952, Kap IV.

Ein Beispiel für die persönliche Marienverehrung Palominos wie auch für die Verbundenheit von Dichtung und Malerei im 17. Jahrhundert ist Palominos Gedicht auf das Bildnis der Heiligen Jungfrau in der Kirche von Atocha (Madrid, Zentrum), das im Jahre 1697 in einem zu Ehren der "Gloriosa Asunción de Maria Santisima Gracia" veranstalteten Wettbewerb in Granada prämiert wurde.[1] In diesen Versen preist Palomino die verheißungsvolle Ausstrahlung der Marienstatue und die von ihr ausgehende religiöse Kraft. Er bedauert, nicht mit Worten den Stimmungsgehalt des Bildnisses wiedergeben zu können. Die Mariengestalt ist für ihn unendlich verehrungswürdig. Sie ist Trostspenderin, Fürbitterin und Wundertätige. Die aus der Bewunderung für eine Madonnenskulptur entstandenen Verse sind in der dichterischen Form der Redondilla verfaßt,[2] die charakteristisch für seinen berühmten Landsmann, den Dichter Gongora, ist:

> Sagrada imagen, copia peregrina
> Ilena de asombros, de prodigios llenos,
> Remedio celestial, fiel medicina,
> Allivio universal de toda pena
> Como a sumar tus glorias avecina
> pluma que esta temeraria agena?
> Si aun el tronco sin forma ni albedrio
> Vida entrodujo en un cadaver frio? [3]

Die Verehrung in Versen auszudrücken, war nicht eine persönliche Form Palominos, sondern offensichtlich eine Gepflogenheit der damaligen gelehrten Gesellschaftsschicht. In Palominos Einführung des 1. und 2. Bandes werden vier Gedichte aufgeführt, die aus Bewunderung für dessen Kunst und Persönlichkeit entstanden sind:"

---

1) Das Gedicht wurde 1697 in einer Chronik des "Orden Trinitaria" von Fray Juan de la Natividad veröffentlicht. Vgl. Orosco Diaz, E.: "Unas octavas de Palomino", in: Cuaderno de Arte, Granada 1936, Fasc. II.
2) Die für die Zeit typische Redondilla besteht wie hier, häufig aus acht Zeilen mit dem Reimschema ab ac/ac dd
3) Heiliges Bildnis, Kopie eines Pilgers, erfüllst mit Staunen, vollziehest Wunder, Vom Himmel gesandtes Heilmittel, süße Medizin, Linderst die Schmerzen aller bei jeder Pein. Wie dürfte eine Feder, wie diese, sich erkühnen all Deine Glorien beschreiben zu können? Wenn sogar der Baumstamm ohne Form und Willen es vermochte, einem kalten Körper Leben einzugeben.? (eigene, wörtliche Übersetzung).

AMICI IN AUCTOREM, PINGENDI ARTIS PERITISSIMUM
Pingendi celebram te, Antoni, miror in Arte

In diesem, Palomino in lateinischer Sprache gewidmetem Gedicht, das mit gelehrten Ausdrücken und Anspielungen auf die antike Mythologie aufgebaut ist, gehen Rhetorik und Poesie eine bewußte Einheit ein:

"Vivas, Antoni, celebratos Nestoris annos
Natus es ut Phoenix, ne moriare diu."

Mrazek, Verfasser der Ikonologie der barocken Deckenmalerei, vertritt die Theorie; daß Poesie, Malerei und Rhetorik im Zeitalter des Barock in einem besonders engen Zusammenhang gestanden haben.[1] Diese These trifft besonders auf die Persönlichkeit Palominos zu, der in seinem theoretischen Werk auch seine rhetorischen Fähigkeiten unter Beweis stellt. Mrazek meint: "Der Maler ist nicht nur Maler, sondern ebenso Poet und Rhetor, gleich beiden auch Maler und Dichter. Daraus folgt, daß die analogen Kunstmittel aufeinander bezogen und ausgetauscht werden können.[2]

3. Allegorische Darstellungen

Außerdem herrscht in der Zeit des Barock ein reger geistiger Austausch zwischen Dichter und Maler. Die lebendige, figürlichen Beschreibung (descriptión) der großen Dichter hat den Malern den Stoff geliefert und die bildenden Künstler wiederum haben durch ihre Werke die Dichter zu reizvoller Beschreibung veranlaßt. (descriptión piquant).[3]

---

1) Mrazek, W.: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1933, S. 33 ff.
2) Ebenda S. 33.
3) Mrazek, W. a.a.O., S. 33.

So z.B. wurde der große spanische Dichter Calderon von der Serie der Rubensentwürfe "Triunfo de la Iglesia" (Prado) inspiriert.[1] In seinem Schauspiel "La fiera, el rayo, la piedra" wird "der ewige Friede" - wie in der Rubens' Komposition die Hl. Eucharistie - als weibliche Gestalt in einem Triumphwagen dargestellt.[2] Ob Palomino bei den Kompositionen der sakralen Triumphzüge (Salamanca und Colegio Imperial, Madrid) von Calderon oder von Rubens beeinflußt wurde, ist nicht nachweisbar. Darstellungen mit Triumphzügen waren im 17. Jahrhundert sehr beliebt und erfüllten eine ähnliche Aufgabe wie die zahlreichen Mariendarstellungen, nämlich das Volk in seinem Glauben zu bekräftigen: "Die Kunst soll voll Jubel sein. Nichts war schön und grandios genug, um dem Verehrung zu bereiten, dem Anbetung und Ruhm gebürte."[3]

Die Verwandtschaft Palominos mit Calderon zeigt sich nicht allein in der Bevorzugung komplizierter allegorischer Kompositionen, die Früchte langer Meditationen und sorgfältigster Arbeit waren. Sie läßt sich auch aus der Tatsache ablesen, daß beide Theologen waren und die Vorliebe für theatralischen Aufbau, Hell-Dunkel-Kontraste und klare Konzepte teilten.

Allegorische Figuren tauchen fast in allen Freskokompositionen Palominos auf und bilden die Grundlage seiner Konzepte. Er widmet den Allegorien in seinem "Museo Pictorico" ausführliche Ikonographien, die er zum Teil von Ripa oder Vasari übernommen hat.[4]

1) Bei der Serie handelt es sich um Entwürfe für das Kloster Descalzas Reales in Madrid. Die Skizzen befinden sich heute in Prado, die Tapisserien im oben erwähnten Kloster.
2) Valbuena Prat, A.: "La Escenografia de una Comédia de Calderon", in: Archivo Español de Arte, num. XVI.
3) Nach: Pliuval, G. de: Historia ilustrada de la Iglesia, T. II, Madrid 1961, S. 67.
4) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 728.

Sowohl in der Biblioteca Nacional als auch im Prado, Madrid existieren verschiedene Darstellungen von "La Fe", "La Esperanza", "La Castidad" und "La Fortaleza", von denen die letzteren Entwürfe für die Allegorien in der Basilika Desamparados darstellen.[1] Die Exaktheit der Ausführung, die glatte und etwas steife Linienführung deuten auf ein Frühwerk hin, das später (1700) in Malerei umgesetzt mehr Leichtigkeit und Dynamik erhalten hat.

4. Glaubensverherrlichungen

Neben den allegorischen Darstellungen waren "Inmaculada", "Gloria", "Triunfo" und "Apocalypsis" die häufigsten Themen. Fast immer sollte sich das Thema sowohl auf das Patrozinium des Gotteshauses und die Normen der christlichen Kunst beziehen als auch den Wünschen des Klerus entsprechen.

Oft begleiten belehrende "Bibeltexte" auf Inschrifttafeln die Darstellungen. Für den literarisch und theologisch hochgebildeten Palomino war der Begleittext offenbar besonders wichtig; bei keinem anderen Freskomaler seiner zeit (Rizi, Coello, Giordano, Donoso) findet man so zahlreiche Inschriften, für deren dekorative Gestaltung sich Palomino die verschiedensten Formen, wie Bänder, Medaillons und Tafeln einfallen ließ. In den Beschreibungen seiner Fresken (Museo Pictorico) häufen sich die Zitate aus lateinischen Bibeltexten. Seine Ausbildung als Theologe ermöglichte es ihm, die Konzepte und die Zusammenstellung der Figuren mit den für sie kennzeichnenden Attributen selbst zu entwerfen; dies war sonst meist Aufgabe des Kanonikus oder Priesters.[2]

---

1) In der Nationalbibliothek gibt es unter den Katalognummern 13-2: 446 La Castidad, 447 La Fe. Im Prado, Abteilung "Dibujos": La Fortaleza (F.A. 820) und La Esperanza oder La Devoción (F.A. 821).Vgl. Fotoanhang.
2) Vgl. hierzu: Die große Encyclopädie der Malerei, I. Bd. Freiburg 1976, (Hrsg. H. Bauer), S. 214 ff.

Außerdem waren die Themen natürlich auch abhängig von den architektonischen Gegebenheiten. So bot es sich z.B. an, in den Zwickeln die vier Apostel, die Nationalheiligen oder die Schutzpatrone der auftraggebenden Cofradias, Klöster, Ritterorden oder Zünfte darzustellen. Neben den Marienbildern traten am häufigsten die Darstellungen der spanischen Nationalheiligen auf: Der Hl. Isidor, Schutzpatron der Stadt Madrid und der Arbeiter, dessen Frau St. Maria de la Cabeza, der Hl. Ignatius von Loyola, Gründer der Compania de Jesus, und sein berühmter Schüler Xaver und die berühmteste Vertreterin der spanischen Mystik, die Hl. Theresa von Avila.

Auch die bedeutendsten Themen der Barockmalerei, die weltliche und geistliche Apotheose, sind bei Palomino keine Seltenheit. Schon unter seinen Frühwerken gibt es zwei "Triunfos del imperio" mit den Bildnissen Karls I. (Hospital Real) und Karls II. (Rathaussalon), deren Motivation letztlich politisch ist: Trotz des spürbaren Niedergangs des Reiches sollen dem König und Volk Mut gemacht werden, an ein triumphierendes mit Gott vereintes Imperium zu glauben.

Weder die Thematik noch die Komposition der Deckengemälde waren dem Künstler in der Barockzeit in Spanien freigestellt.[1] Im Freskoprogramm waren die Anordnung der Figuren und auch die Art der Tromp d'oils vorgeschrieben. So forderte der Maler Guillô aus Valencia, mittels der Perspektive das Kirchenschiff länger und höher erscheinen zu lassen.[2] Ebenso war die Darstellung fingierter Basreliefs mit Szenen aus dem Leben der beiden Heiligen Johannes mit Inschrifttafeln vorgeschrieben.[3] Der "Agudeza" (Scharfsinnigkeit) des Künstlers blieb es überlassen, die geforderte Thematik, die gewünschte

1) Vgl. Mrazek: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953, S. 54 ff.
2) Un examen inedito, in: Archivo de Arte Valenciano, 1915, S. 50.
3) Ebenda, S. 54.

Komposition und die von der Mode diktierten Perspektivansichten mit den gegebenen Architekturverhältnissen in Einklang zu bringen. Sowohl die einzelnen Ausführungen der Heiligengestalten-Haltung, Ausdruck und Aussehen- als auch die formale Lösung der Tromp d'oils waren den Vorstellungen des einzelnen Künstlers anheimgestellt. Auch die Vorschriften der Inquisition nahmen auf das Konzept Einfluß. Sowohl Palomino als auch Pacheco haben diese in dem Prefacio ihres theoretischen Werkes wiedergegeben.[1] Palomino berichtet in seinem theoretischen Werk nie, daß ihm irgendwelche Freskoprogramme vorgeschrieben wurden, sondern nur, daß er selbst den Auftraggebern Entwürfe vorzulegen hatte; diese erwarben immer die Zustimmung aller Interessenten, da seine Kenntnisse in Literatur, Theologie und Kunst kaum umfassender sein konnten. Manchen seiner Aufträge erhielt Palomino auch durch Wettbewerbe (Rathaussaal, Hospital Real und Capilla des Colegio Imperial), da seine Entwürfe am ehesten den Vorstellungen der Jury entsprachen. Palominos Malweise war nicht die eines revolutionären Malers mit neuen Vorstellungen. Seine Stärke lag darin, sich dem allgemeinen Zeitgeschmack anzupassen, ohne seine Persönlichkeit aufzugeben.

---

1) Vgl. Palomino, S. 28 ff.

VIII. DIE CHARAKTERISTIKA DER DREI PHASEN PALOMINOS:

1. Der Einfluß Coellos in den Madrider Fresken

Bis zu dem Eintreffen Giordanos entsprach Coellos Malweise dem allgemeinen Zeitgeschmack. Da ist es nicht zu verwundern, daß Palomino,der sein erstes Fresko in der Galeria del Cierzo gemeinsam mit Coello ausführte, sich in seinen frühen Arbeiten an dessen Kompositionen orientierte.

Coellos Fresken sind in der Art von Mitelli und Colonna geschaffen, die durch die Vorliebe für fingierten, architektonischen Schmuck,ornamentalen Dekor, fingierte Säulen, Fensternischen, Kapitelle, Balustraden, Blumentrophäen, Karyatiden charakterisiert ist. Das Fresko im Rathaussaal (SALON) offenbart in der Fülle seiner geometrischen Formen mit Anklängen an Kassettendecken Palominos Rückgriff auf Renaissanceformen, die er bei Claudio Coello gelernt hatte. Während die Rathauskapelle (ORATORIUM) Einflüsse von Luca Giordano, Coreggio, Cortona und Lanfranco zeigt, erinnert das Deckenfresko des SALON noch an manieristische Vorbilder wie Becerra, Cajes und Colonna. Die mit reicher geometrischer Ornamentik geschmückte Decke wiederholt beliebte Motive der Manieristen, die Palomino in Pardo bei Cajes, Becerra, Carducho gesehen hat.[1] Auch die Fabelwesen, die den von Michelangelo geschaffenen Allegorien auf dem Medicigrab in Florenz gleichen, hat Palomino bei den Manieristen gesehen. Die Volutengebilde als typische Formen Palominos tauchen in den Zeichnungen der Freskomaler Colonna und Mitelli auf. Trotz manieristischer und barocker Motive mutet das Deckengemälde des SALON wegen der Strenge und Klarheit des Aufbaus, der Vorliebe für Symmetrie und Ausgewogenheit, sowie wegen der Betonung der Konturen, renaissancehaft an.[2]

---

1) Die Fresken im Pardo existieren noch heute und werden von Palomino in seinem Museo Pictorico erwähnt, Vgl. S. 823 ff. S. 781 ff., S. 826 ff.
2) Vgl. auch Wölfflin, H.: Renaissance und Barock, München 1926, S. 20 f.

Die Tendenz zu pompösen, den Raum sprengenden Voluten- und Muschelformen (ORATORIUM), die in keinem Verhältnis zu der übrigen fingierten Ornamentik stehen, ist nach Dvorak ein charakteristisches Phänomen des Manierismus, ebenso wie die Nachahmung verschiedener Vorbilder eine typische Manier der Künstler einer Übergangsphase ist.[1]
Das trifft auch bei Palomino zu: Die Kombination verschiedener Stilmerkmale aus Renaissance, Barock und Manierismus ist charakteristisch für seine frühen Werke, dient aber letztlich doch nur dazu, zu einem eigenen Stil zu finden, der in seinen späteren Werken dann unverkennbar ist. Der Grund für die Sammlung der verschiedensten Motive innerhalb eines Raums (Architekturdekor, Reliefs, Blumenstilleben, königliches Porträt, Inmaculada) dürfte hier wie bei den Manieristen der sein: "Im bewegten Wechsel der Formen und Linien, dunkler und lichter Stellen, die Flächen zu bedecken und auf diese Weise den Eindruck einer überrealen Bewegtheit hervorzurufen."[2]

Das in drei Einheiten aufgeteilte ORATORIUM trägt zwei Kuppeln, die verschiedenen Phasen Palominos nebeneinander zeigen. Das erste Gewölbe (A) entsteht noch unter dem Eindruck seiner Madrider Lehrmeister Coello und Rizi: Die Figuren sind detaillierter und unbeweglicher als bei seinen späteren Fresken, In der kreisförmigen Anordnung der Gestalten dominiert eine zur Gottesmutter hin angelegte Stufenpyramide, die der Gesamtkomposition einen starren Ausdruck gibt. Bei der zweiten Kuppel (B) erreicht er durch Vereinfachung des Aufbaus, ein gelungenere Perspektive, eine insgesamt harmonischere Komposition. Von Giordano lernt er, auf den Gesamteindruck störende Details zu verzichten. Hell und Dunkel, klein und Groß, feine Farbabstufungen, schaffen jetzt Raumtiefe. Die Engel im Vordergrund (Kuppel von Raum B) sind in perfekter "sott' in su"

1) Dvorak, M: Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei, Wien 1920, S. 118 f.
2) Dvorak, M., a.a.O., s. 121 f.

Ansicht gezeigt: In dunklen, schwebenden Gewänder heben sie sich stark von den Wolken ab und rufen sowohl Bewegung als auch eine Intensivierung des sakralen Lichts hervor. Zwischen zwei dominierenden Engelsgestalten schließt Maria als dritte Figur den Kreis. Die gestaffelten Wolken führen in die Tiefe himmlischer Illusion. An bedeutender Stelle, im verklärten Licht, von diesem kaum zu unterscheiden, thront die Gestalt Gottvaters. Die weichen Umrisse, die das Werk Coreggios charakterisieren, treten nun auch bei Palomino auf. Engelwesen und Wolken scheinen miteinander zu verschmelzen. Das im Barock in Mode gekommene "sott' in su", das er von Giordano übernimmt, wird zu einem der fundamentalen Illusionseffekte Palominos.

2. Die Entwicklung zum Repräsentanten der barocken Deckenmalerei

Palominos Schaffen ist durch einen einheitlichen, monumentalen Stil geprägt. Seine valencianischen Fresken gehören - darin sind sich viele spanische Kunsthistoriker einige - zu den schönsten Deckengemälden des Siglo de oro in Spanien.[1] Den Eindruck, den seine valencianischen Fresken beim Betrachter hervorrufen, ist ergreifend. Die Illusion einer himmlischen Vision wird bis zum Ekstatischen gesteigert (Santos Juanes, Desamparados). Die Komposition scheint keinen Konstruktionsregeln mehr zu gehorchen; die Fülle der auf- und niederschebenden Engelsscharen wirkt verwirrend, suggestiv, irreal und faszinierend zugleich, als würde die Seele von der Fülle der aufwärtsfliegenden himmlischen Wesen in die Sphären des Elysiums ohne ihr Dazutun aufgesogen. Mit dieser Impression werden die typischen Merkmale der barocken Deckenmalerei offenkundig. Wie kaum ein anderer Künstler hat es Palomino geschafft, die Forderungen des Trienter Konzils gegenüber den Künstlern zu erfüllen:

---

1) Vgl. Kap. IV. Würdigung, S. 96 f.

"Das Übernatürliche zu suggerieren, die Gottesbewunderung- und verehrung anzuregen."[1]
Der Bildaufbau ist entsprechend den barocken Vorstellungen unüberschaubar, ungemein dynamisch, die Illusionseffekte werden auf die Spitze getrieben; die Raumtiefe vermittelt die Vorstellung des Unendlichen. Von den neuen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Perspektive, die der Bildkomposition ungeahnte Möglichkeiten boten, macht Palomino in Santos Juanes zum ersten Mal freien Gebrauch. Es sieht so aus, als hätten die Kompositionen des "Fa Presto" ihm Mut zu monumental angelegten Deckengemälden gemacht. Die von Coello übernommene Vorliebe für Architektur weicht zugunsten einer Symphonie in Hell und Dunkel, angestimmt von Engeln und Wolkengebilden.

Der Versuch, den Bildaufbau des Deckenfreskos in Santos Juanes festzustellen, mag dem Betrachter auf den ersten Blick schwierig erscheinen. An den Fensterseiten hingegen ist die Komposition leicht überschaubar: Vor fingierten Nischen sitzen die zwölf Apostel, darunter die Allegorien. Das Bemühen, jeden der Apostel verschieden zu gestalten, zeigt Palominos Phantasie. Aufmerksamkeit verdienen die prächtigen ornamentalen Nischendekorationen im Hintergrund und die phantastischen Architekturgebilde über den Fenstern. Zwischen Triumphbögen und reichgeschmückter Kuppel, Säulen und Geländern kompliziertester barocker Art schweben wappentragende Putti. Hier läßt Palomino seinen Kenntnissen auf dem Gebiet der Perspektive und seinem Erfindungsreichtum in Architekturformen freien Lauf.

Palomino hat sich von den Ideen großer italienischer Kunstwerke (Zuccari-Vatikan, Borromini und Pozzo), die über Velasquez, Donoso oder Giordano in Form von Radierungen nach Spanien gelangt waren, inspirieren lassen. Himmelsgefilde und Nischenarchitektur werden mittels Überschneidung (ein

---

1) Vgl. Orosco Diaz, E.: Témas del Barocco, de poesia y pintura, Granada 1947, pag. XXI.

typisches Kompositionselement der Barockmalerei) miteinander verbunden.[1] Hereinschwebende Wolken, Heiligenscheine, Putti und verschiedene himmlische Gestalten dienen als Bindeglied zwischen Himmel und Lunettenarchitektur. Die einander gegenüberliegenden Ränder der Flachkuppel sind durch übereinandergestaffelte Halbringe miteinander verbunden.[2] Quer durch das Mittelfeld bilden Engels- und Heiligengestalten diagonale Achsen; diese verlangen vom Betrachter einen fortwährenden Wechsel, wenn er alles genau betrachten will. Die Achsenverschiebung innerhalb der Komposition ist ein beliebtes Stilmittel des Barock, um Bewegung zu vermitteln. Die meisten Heiligen und Engeln halten sich an den Rändern auf. Die dunklen Massen lösen sich zur Mitte der Decke hin immer mehr auf, werden heller, lichter und schwereloser. Um diesen Effekt zu erreichen, schwächt Palomino die Farbe immer mehr ab, löst er die Figurenmassen auf und läßt er die Wolken in Helligkeit erstrahlen. Ein solcher "Kunstgriff" ist jedoch kein spezifisches Stilmittel Palominos, sondern ein typisches Phänomen der Barockmalerei; so wird Spannung in die Bildkomposition gebracht.

Bei aller Vielfalt der Figurengruppen ist auf der Längsseite, die zum Presbyterium führt, ein hierarchischer Aufbau erkennbar. Oberhalb der in Halbkreisen übereinander geschichteten Heiligen - in den verschiedensten Haltungen - thront Gottvater auf gewaltigen Wolken, die von zahlreichen Engeln getragen werden. Zwischen beiden Gruppen schwebt die Gestalt des valencianischen Heiligen Vicente Ferrer, als Engel der Apokalypse dargestellt. Seine hervorgehobene Stellung betont seine Funktion als Vermittler und seine Bedeutung für Valencia.

Für Palominos Deckenmalerei dieser und der späten Phase ist

1) Vgl. Wölfflin, a.a.O., S. 20 ff.
2) Dieses Kompositionsschema hat Palomino von Giordano übernommen, der es ebenfalls bei dem Fresko in der Sakristei von Toledo anwendet.

außerdem charakteristisch, daß er in die helle Fläche Dunkelakzente in Form von Engelgruppen und einzelnen schwebenden Gestalten setzt. Die helle mittlere Zone beleben nur schwach erkennbare Strukturen, übereinandergeschichtete Halbringe aus Engelwesen. Dadurch, daß dunkle Gruppen über helle gesetzt werden, wird die Illusion der Tiefenperspektive und die eines mit Wolken und Licht angefüllten Raumes noch plastischer, lebendiger und verwirrender.

Um Raumtiefe zu schaffen, läßt Palomino die Vordergrundfiguren möglichst groß und detailliert, mit starkem Licht- und Schattenkontrast und ausgeprägter Kontur erscheinen. Charakteristisch für jene Epoche bleibt die lebhaft bewegte, aber straffe Kontur der Gewänder, Gestalten und Figurengruppen. Die Formen sind durch Hell-Dunkel-Kontrast so exakt, fest und kraftvoll modelliert, daß sie auch als Skulpturen nachgebildet werden könnten. Das heißt jedoch nicht, daß die Gestalten starr wären; Haltung und Gestik geben jeder einzelnen Figur ein Maximum an Expressivität. Mit seiner Liebe zur Genauigkeit hat Palomino die Tracht von Königen, Ordensleuten und Heiligen gewissenhaft wiedergegeben, ohne daß deswegen der Gesamteindruck an Einheitlichkeit eingebüßt hätte. Das Erstaunlichste und Bewunderungswürdigste an der Komposition in Santos Juanes ist der trotz der unendlichen Fülle der Figurengruppen erreichte harmonische Rhythmus, die Ausgewogenheit des Hell-Dunkels, die Ordnung im scheinbaren Chaos. Die Illusion des Hinauf- und Hinabgleitens der Seraphinen und des in den Himmel-Hinein-Blickens ist vollkommen. Der nicht sehr große Kirchensaal wird mit den Mitteln der Perspektive zu einem unendlich großen Raum, dessen Decke sich nach oben hin zu öffnen scheint und zum Ort eines gewaltigen, faszinierenden und kaum faßbaren Ereignisses wird. Die Komposition erweckt die Vorstellung einer prophetischen Vision.

Dem Fresko im Presbyterium von Santos Juanes und dem ein oder zwei Jahre später entstandenen Deckengemälde in der Basilika

liegt ein verwandtes Kompositionsschema zugrunde: Über dicht aufeinanderfolgenden, in die Höhe gestaffelten Wolkenringen zieht sich eine Gruppe von Heiligen und Engeln. Während die Seligen bei dem Fresko des Presbyteriums wie auf einer aus Wolken gebauten Tunnelwand stehen, die sich ohne Übergang an den Barockaltar anschließt, bewegen sich hier die Gestalten spiralförmig auf das Zentrum der Kuppel und auf die Dreifaltigkeitsgruppe inmitten heiliger Völkerscharen zu. Beide Kompositionen sind wahrscheinlich von italienischen Deckenmalern (Lanfranco, Cortona) inspiriert. Trotz der Verwandtschaft mit italienischen Vorbildern, die er über Giordano, ein Schüler Cortonas, kennengelernt hatte,[1] ist der Einfluß der spanischen Mystik nicht auszuschließen. Nach der mystischen Anschauung der Hl. Theresa geschieht das Einswerden mit Gott, dem Höchsten, der alles umfassenden Liebe, stufenweise. Die Seele wird mit einer Burg verglichen in der sich eine spiralförmige Wendeltreppe befindet, die zur innersten Kammer führt, in der Gott weilt. Die Kompositionen von Santos Juanes und Desamparados haben einen stufen- und spiralförmigen Aufbau, der eine bildnerische Entsprechung zu den göttlichen Vorstellungen der spanischen Heiligen sein könnte.[2] Auch die mystische Vorstellung von Gott als der Mitte, dem Höchsten des menschlichen Seins, findet sich in Palominos Bildkonstruktionen wieder. So schreibt Palomino in seinem valencianischen Gutachten.[3] daß die Gestalt Gottvaters in der Komposition im Mittelpunkt des Betrachters zu stehen habe.

Sie wird von Palomino bei den Fresken in Santos Juanes auf einem gewaltigen, von Engeln getragenen Wolkenthron dargestellt

1) Palomino, Museo, a.a.O., S. 890 f.
2) Hinweise auf eine Verbindung von mystischer Theorie und Praxis der Freskomalerei gibt Palomino in seinem Werk Museo Pictorico nicht. Dennoch waren ihm als Gelehrten und Priester die berühmten Werke der Hl. Theresa wie "Camino de la perfección" (Weg zur Vollkommenheit) sicher bekannt.
3) "Un examen inedito de Palomino," Archivo de Arte Valenciano 1909, a.a.O. S. 56.

und in Desamparados, Salamanca und Granada als Hl. Dreifaltigkeit in eine Dreieckskomposition eingebunden. Der Aufbau des Freskos in Salamanca besteht aus einer Pyramide, deren Grundfläche der Triumphwagen und die Krönung die Taube des Hl. Geistes bildet. Ringe von Figurengruppen, wie sie auch in Tintorettos "El Paraiso" (Prado) vorkommen, lockern die Komposition auf. Während im San Esteban der pyramidale Aufbau im Vergleich zu den vorhergehenden (noch existierenden) Fresken eine Neuheit darstellt, sind einige für Palomino typische Kompositionselemente, wie die gestaffelten Wolkenberge und emporfliegenden Engel (in starker Verkürzung), auch hier die gleichen geblieben. Bei dem Chorfresko in Salamanca fehlt auch die von Palomino sonst so gern verwendete fingierte Architektur. Selbst die Neigung zum Dekorativen wird hier eingeschränkt und zeigt sich nur am Schmuck der Karosserie und an den Gewändern der Gestalten. Obwohl das Fresko in Salamanca bereits unter der Bourbonenherrschaft entstanden ist, trägt es noch die Merkmale der valencianischen Zeit: Die Vorliebe für dichtgedrängte komplizierte Kompositionen, einer unendlichen, kaum überschaubaren Figurenmenge, die Tendenz zu stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten und zu Erdfarben.

Mit der Bourbonenherrschaft gelangten auch französische Kultur, veränderte Sitten, Bräuche und Kunst an den Hof. Der erste Bourbone, Philip V. (1683 - 1746) und seine Gemahlin Isabella Farnese betrachteten das Sammeln von Kunstschätzen als Teil ihrer Repräsentationsaufgaben und hielten es im Sinne der Aufklärung für erzieherisch nützlich. Aus diesem Grund erweiterten sie die königliche Sammlung mit Bildern von Watteau, Poussin, Le Nain, Rigaud und holten französische Maler, René Houasse, Jean Ranc, Louis Michel van Loo, an ihrem Hof.[1]

Der Einfluß der französischen Kunst und Kultur am Hofe blieb

1) Vgl. hierzu: Bottineau, Y.: L'Art de cour en Espagne au temps de Philippe V. (1700 -1746), Bordeaux 1961, S.15ff.

auch auf Palomino nicht ohne Wirkung. Seine Palette hellt sich auf, die Farben werden pastellhafter und gewinnen die Leichtigkeit und Verspieltheit, die für den Rokoko so typisch ist.[1] Die schweren Dunkelmassen, der krasse Wechsel von Claro-Oscuro wird aufgehoben. Insgesamt wird der Himmel lichter, die schweren Wolkenmassen weichen einem heiteren strahlenden Horizont - GRANADA, KARTAUSE (16) -, bewegte Schatten liegen gleichmäßig auf den Figurengruppen. Dadurch büßt die Komposition jedoch einen Teil ihrer Dynamik ein. Die vorher kompliziert angelegte Komposition wird einfach und überschaubar. Die gedrängte, unübersehbare Fülle der Gestalten löst sich in einzelne Reihen auf. Die ringförmige Kompositionsordnung gibt Palomino jedoch nicht auf: Um die Heilige Dreifaltigkeit im Zentrum der Kuppel gruppieren sich Kränze von Heiligen, Seligen und Engeln. Durch die Aufhebung des starken Hell-Dunkel-Kontrastes und die Überschneidung von Farbabstufungen verliert die Malerei an Tiefe, gewinnt an Licht, Fläche und Weite. Das Dekorative verliert seine plastische Wirkung und wirkt verspielt. Auch die in fingierten Ovalen eingeschlossenen Reliefs zwischen den Kuppelfenstern haben im Vergleich zu den fingierten Nischenarchitekturen an Plastizität eingebüßt. Nunmehr wird das Bunte, das Dekorative betont. Die Blütenkränze im Haar der palmentragenden Jungfrauen wirken ebenso verspielt wie die Rosenbänder, die die Putti tragen.
Der Stil Palominos ist insgesamt nicht mehr so plastisch und verliert die starke Bindung an die Skulptur. Die Umrisse, Schatten und Gestalten in ihren weiten Gewändern wirken weich; die Formen nehmen den Ausdruck des Sich Auflösens an. Die himmlische Illusion verliert durch diese neuen Merkmale an Suggestion, an Raumtiefe. Nicht mehr die unendliche Fülle der Gestalten in einem Himmel, der sich plötzlich aufzutun scheint, fasziniert den Betrachter, sondern das farbenfrohe Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und Malerei fesselt

1) Die große Encyclopädie der Malerei, a.a.O., Bd. VII. S. 2364 f.

und läßt Staunen. Der Himmel mit seinem lichten Blau gewinnt seit Granada wieder an Bedeutung. Die Raumtiefe, die durch die Wolkenarchitektur geschaffen wurde und den Eindruck der Unendlichkeit wecken sollte, wird zum heiteren, unbeschwerten Himmelsfeld, unterstützt durch die neue hellere, pastellfarbene Tonigkeit des Freskos.[1]

Die fingierte Architektur, die in Santos Juanes die terrestrische Zone vom Himmelsgewölbe abgrenzen soll, betont hier die Freude am Dekorativen, trägt bei zum ästhetischen Genuß. "Wir sind Zuschauer bei einem Spiel einem himmlischen Spiel und wir spüren das heitere dabei."[2]

1) Vgl. hierzu: Bauer, Hermann: Der Himmel im Rokoko, Regensburg 1965, S.35.
2) Ebenda, a.a.O., S. 35.

IX. DAS VERHÄLTNIS VON ARCHITEKTUR UND FRESKO BEI PALOMINO.

In Palominos Spätwerken (Granada) wirkt der Bezug von Architektur und Fresko selbstverständlich, schwerelos und das Gesamtwerk wie ein farbenprächtiges, bizarres Theater, in welchem die Figuren der Fresken, vor allem die Bibelgestalten der Seitenwände (z.B. David mit der Laier) in ihrer bunten Gewandung wie Schauspieler auf einer Bühne wirken und in das Gewirre und Gewoge von Altären, Stukkaturen, Plastiker hineinzuagieren scheinen. Die Heiligen und Engelsgestalten der Kuppel sind zugleich Zuschauer auf dem Olymp und Mitspieler eines Auto sacramental (religiöses Schauspiel), wobei das Tabernakel wie eine bizarre Theaterkulisse wirkt. Hier ist das wechselseitige Spiel von Architektur und Fresko so gelungen, daß es spielerisch wirkt. vor allem dieses Spätwerk in Granada erfüllt alle die Vorraussetzungen, die nach Tintelnot ein barockes Fresko zu erfüllen hat:

"Im vollkommenen Einklang von Raumerlebnis und Malerei liegt aller Ansatz zum Kunsterleben des Barock begründet. Die totale Einheit jedoch setzt wechselseitige Ergänzung voraus. In den weitaus meisten Fällen ist es so, daß die architektonische Konzeption die primäre ist, ihr ordnet sich die Malerei unter. Das kann von vornherein in der Absicht der Raumvorstellung des Baumeisters liegen .... Immer jedoch hat sich die Freskomalerei mit absoluten Gegebenheiten der Raumform auseinanderzusetzen.[1]

1. Die Lichtverhältnisse

Die These von Tintelnot über den vollkommenen Einklang von architektonischer und malerischer Kozeption gilt auch für spätbarocke Freskomalerei in Spanien. In den meisten Deckenmalereien Palominos ist die Architektur vorgegeben.

1) Tintelnot, H.: Barocke Freskenmalerei in Deutschland, München 1951, S. 13.

Ihr paßte Palomino sich in all seinen Frühwerken an. Bereits in seiner valencianer Zeit machte er es bei den Arbeiten in der Basilika Desomparados zur Bedingung, daß für bestimmte malerische Ideen die Architektur verändert werden mußte. So hält Palomino, wie er in seinem Gutachten über die Brüder Guillö fixiert, die gleichmäßige Verteilung des Lichts für ein Fresko notwendig.[1] Zu diesem Zweck mußte in Desamparados und Santos Juanes die gegebene Architektur verändert werden. Gurte, architektonische Rahmen, Stuckverzierungen mußten entfernt, Fenster zugemauert werden. Die Fenster in der Basilika Desamparados - so Palomino - blendeten den Betrachter beim Anschauen der Kuppel und verhinderten eine neutrale Beleuchtung.[2] Jedoch wurde der Plan Palominos aus nicht geklärten Gründen verändert: Nur ein Fenster wurde zugemauert und nur die kleine Kuppel (cupulino) wurde entfernt.[3] Heute ist das Kuppelfresko nur noch bei elektrischer Anstrahlung sichtbar, weil das dunkle Fensterglas sehr wenig Licht einläßt.

Bei den Fresken aus Palominos Spätphase wurden Stuckatur, Skulpturen und Deckenmalerei mit in das Baukonzept eingeplant. In Granada wurde das Sagrarium erst im Jahre 1720, also acht Jahre nachdem Palomino das Fresko geschaffen hatte, beendet. So konnte Palomino noch während der Freskoarbeiten mit dem Architekten Hurtado eventuelle Änderungen besprechen und auf die Lichtverhältnisse Einfluß nehmen. Hutado selbst soll alle am Sagrarium Beteiligten ermuntert haben, an der Perfektionierung von Bau und Dekoration mitzuwirken. Hurtados Bereitschaft zu lernen und das Geschaffene zu verbessern,[4] zeigt sich an der Tasache, daß er ständig etwas an dem Bau verbesserte und sich dem Prior gegenüber bereit erklärt hatte,

1) Palomino "Un examen inedito de Palomino", in Archivo de Arte Valenciano 1915, S. 50f.
2) Palomino, A.: Museo, a.a.O., T.II.cap. X, S. 718.
3) Aparicio Olmos, E.: Palomino, S. 131.
4) Orosco Diaz, E.: La cartuja de Granada, León 1976, S. 46.

unentgeltlich zu arbeiten.[1] Ebenso herrschten unter den übrigen Künstlern freundschaftliche Beziehungen, wie Palomino in seinem "Museo Pictorico" schreibt.[2] Das ebenfalls von Hurtado geschaffene Sagrarium in der Kartause von El Paular ist vielleicht ein noch deutlicheres Beispiel für die Möglichkeiten des barocken Gesamtkunstwerkes gewesen. Leider wurden Teile der Stuckatur und fast alle Fresken zum Teil durch Feuchtigkeit zerstört.

2. Die Perspektive (Frühwerke)

Das Verständnis für Architektur und ihre möglichen Verknüpfungen mit der Malerei hat Palomino sich in seinem Freundeskreis, unter dem sehr viele Baumeister waren, erwerben können: Coello, Rizi, Arredondo, Ardemans.[3] Außerdem hat er sich mit Vitruv, Alberti und Pozzo befaßt. Seine Kenntnisse hat er in seinem "Museo Pictorico" in entsprechenden Zeichnungen manifestiert, die er zum Teil von Andrea del Pozzo und von Joannis Vredemanni Vrissi übernommen hat.[4] Der Perspektive widmet Palomino in seinem "Museo" ein ganzes Buch, dem Verhältnis von Bauwerken, Theater und Altären ein Kapitel.[5] Sein Streben nach Perfektion und sein Interesse, die Malerei dem Gesamtkunstwerk unterzuordnen, äußern sich in den Kapiteln I und II: "De la gracia, dulzura y melodia de la pintura y por que medios se llegara a conseguir."[6] Gemeint ist hier auch die Anpassung der Malerei an die gegebene Architektur. Bei dem frühen Auftrag Palominos im RATHAUSSAAL (3) bedurfte es keines speziellen Einfühlungsvermögens, um den rechteckigen Raum mit der Flachdecke mit einer entsprechenden Dekoration auszustatten.

---

1) Orosco Diaz, E.:La Cartuja de Granada, a.a.O S. 46
2) Palomino, Museo, a.a.O., S. 2138 (José de Mora).
3) Vgl. Palomino, S. 1058 f, S. 1015 f., S. 1088 f.
4) Pozzo Andrea del: Prospettive de pittori e architetti, 1693 und Vredemanni Vrissi, Joannis: Architectura e Perspectiva ac practica opus notis illustratum per Samuelen Marolois, Amsterdam 1633, vgl. hierzu: Bonet, Correa A: "Laminas de "El Museo Pictorico..." in: Arch.Esp.de Arte, 1919.
5) Palomino, Museo, libro III,.
6) Palomino, Museo, a.a.O., S. 630 ff. "Über Anmut, Lieblichkeit und Melodie in der Malerei und wie man sie schafft."

Palomino greift hier die bisher von Coello praktizierte Aufteilung der Kasettendecke mit geometrisierendem Ausschnitt auf. Die Ecken und Fenster scheinen in ihrem üppigen Dekor - Riesenvolute mit Füllhörnern, Fabelwesen und Reliefs - vom Schema Coellos abzuweichen. Die Formen sind gewaltiger und geben dem Raum mehr Gewicht und Fülle als sich mit seinen Ausmaß trägt.

Auch die Dekorationen des Oratoriums im gleichen Gebäude stehen in keinem Verhältnis zu der engen Räumlichkeit. Die Auffassung Palominos entsprach jedoch der Zeit: Es soll mit den perspektivischen Möglichkeiten der Malerei vorgetäuscht werden, wofür in der Realität keine finanziellen Mittel vorhanden sind. Porphyr, Marmorsäulen, Goldrahmen und vergoldeter Stuck werden imitiert und geben den Anschein von Reichtum und Macht.

3. Die vollkommene Illusion (Valencia)

In den Fresken aus seiner mittleren Periode, dem Höhepunkt seiner Schaffenszeit, hat sich die Malerei den baulichen Gegebenheiten harmonisch angepaßt. Eine besonders interessante Einheit von Architektur und Fresko gelang Palomino in der Kirche Santos Juanes in Valencia. Die Fensterfront der Saalkirche, die mit den Zwickeln den Übergang von Seitenwand und Flachkuppel bildete, hat Palomino in eine kunstvoll fingierte Nischenarchitektur eingekleidet. Im Rhytmus mit den tatsächlich existierenden Fensternischen malt er die zwölf Apostel vor einer Illusionsarchitektur, die mit den rundgebogenen Formen der Nischenarchitektur und Fensterzwickel eine einheitliche, harmonische Schwingung eingeht. Die Wolken stellen das Verbindungselement zwischen Himmel und Illusionsarchitektur dar. Der Himmel flutet bis in die Kirche hinab. Das himmlische Schauspiel ist vollkommen. Farbe und Perspektive werden von Palomino eingesetzt, um die gegebene flache Kuppel von Santos Juanes höher erscheinen zu lassen.

Durch Farbabschwächungen und allmähliche Verkleinerungen der Gestalten wird diese Illusion erreicht.

Das kurze Presbiterium, (von dessen Fresko nur noch Fotos existieren), sollte nach der Vorschrift des valencianischen Klerus mit Hilfe der Malerei optisch größer und höher erscheinen. Der Wunsch des Klerus wird von Palomino erfüllt. Das Ergebnis ist - dem Foto nach zu urteilen - vollkommen. Die flache Wölbung des Presbiteriums ist in eine hohe barocke Kuppel verwandelt.

Um den geschnitzten Barockaltar schließen sich die Gestalten des Freskos ohne Übergang an die Skulpturen des Altares an. wie bei italienischen Deckenmalereien bauen sich die Figurenreihen Ring über Ring bis in die Himmelstiefe auf. In Wirklichkeit ist das PRESBYTERIUM so flach und gedrungen, daß die Kirche wie abgeschnitten wirkt. Durch die fingierte Raumtiefe gewinnt der Bau an Höhe und Länge, ebenso an Pracht und an Bedeutung. Der Erfolg von Palominos Dekoration war vollkommen.

In DESAMPARADOS ist die Illusion, in eine unermeßlich hohe Himmelskuppel hineinzublicken, ebenfalls erreicht. Eine Figurenspirale zieht sich hinauf bis zur Heiligen Dreifaltigkeit. Für die Dekoration der Türen und Fenster benutzt Palomino ein Volutenmotiv, das er schon in seinen Frühwerken (Rathaussaal und -kapelle) verwendet hat: Die Zwischenräume wurden mit allegorischen Figuren - charakteristische Tugenden Mariens in ihrer Aufgabe "als Beschützerin der Hilflosen" ausgemalt. Die Figuren sitzen auf in Medaillons eingerahmten, fingierten Relieftafeln, die die caritativen Tätigkeiten der "Cofradia de los Desamparados" - der Auftraggeber - erläutern. Hier wendet Palomino das gleiche Prinzip wie in Santos Juanes an: Thronende Gestalten (Allegorien und Apostel) wechseln einander ab. Die Rundungen der fingierten Architektur lassen einen schwingenden Rhythmus entstehen, ein harmonisches

Wechselspiel von Mensch und Ornament. Die Rundungen der Voluten werden von den kreisenden Formen des Medaillons wieder aufgenommen. Die Allegorien fügen sich so harmonisch in das Ganze ein, daß sie selbst zum Ornament zu werden scheinen. Dieser Gleichklang dürfte Palominos Vorstellung von "Gracia, dulcura y melodia de la pintura" entsprochen haben.[1]
Die verhalten, dekorative Gestaltung wirkt wohltuend, da die barocke Basilika reich an Pilastern mit verschiedenen Kapitelformen und ornamentalen Verkleidungen von Bögen und Säulen ist. Ohnehin verwendet Palomino architektonischen Dekor und Ornamentformen immer sparsamer, nicht so seine Schüler Dionisio Vidal und Juan Delgado, die offensichtlich noch in der Zeit von 1686 - 1696 bei Palomino in die Lehre gegangen sind. Das Ornamental-Architektonische überwiegt gegenüber dem Figürlich-Plastischen. Das erklärt auch die Verwandtschaft mit den Fresken Coellos.

In SALAMANCA (15) verzichtet Palomino fast ganz auf Architekturschmuck. Nur die Dekorationen einiger Details (Räder, Pferdegeschirr, Kleidung) erinnern an seine einstige Vorliebe für dekoratives Beiwerk. Das ornamentale Motiv der Karosserieräder wiederholt sich im Rahmen und an den ornamentalen Blüten, die dem gotischen Strebewerk aufgesetzt sind. Auch stimmt Palomino vor allem in Salamanca die Farbe auf die das Fresko umgebende Architektur ab: Im Gegensatz zu der ockerhellen Tönung der Klostermauern setzt er viele Blauakzente ein, wodurch sich das Fresko eindeutiger von seiner Umgebung absetzt.

4. Das Gesamtkunstwerk

Nach der Entstehung der Fresken in Salamanca (1705) macht sich mit dem Beginn der Bourbonenherrschaft eine starke Veränderung in der Farbigkeit und Komposition Palominos sichtbar.

1) Vgl. Palomino, Museo, a.a.O., S. 630 ff.

Da der Einfluß Italiens und Frankreichs die spanische Architektur verändert hatte,[1] mußte sich auch die Freskomalerei, die sich den architektonischen Gegebenheiten anzupassen hatte, ebenso wandeln. Die zum Realismus neigende spanische Architektur wird verspielter, farbenprächtiger und heiterer. Die Rottöne des Marmors tauchen auch in den Fresken an den Gewändern der Heiligen wieder auf. Das Himmelsblau der Decke steht im Kontrast zu den mit Gold übermalten Stukkaturen. Die Fensterverkleidungen werden sparsamer, verlieren das Pompöse und Gewaltige, aber auch ihre Plastizität und werden zum reinen Ornament.[2] Es werden weniger klassisch barocke oder antike Architekturteile nachgeahmt bzw. fingiert. Engelwesen, Gewandfalten und Gestik werden minuziöser und verlieren an theatralischem Pathos. Der harmonische Zusammenklang der Figuren wird stärker aufeinander abgestimmt. Der Eindruck eines Gesamtkunstwerkes wird gesteigert. Auch bei den Secco-Wandbildern, den Skulpturen und Stukkaturen der Kartause in El Paular versetzt die Anpassung an ihre Umgebung in Erstaunen. Im Gegensatz zu Granada blieben hier die buntglasigen Fenster aus dem 18. Jahrhundert erhalten, wodurch verschieden buntes Licht gefiltert wird, das in den octogonalen Raum mit den fünf Kapellen ein mystisches Hell-Dunkel von großer Faszination wirft. Diesen Gesamteindruck hat Villegas, als die Fresken Palominos an der Kuppel noch existierten,anschaulich beschrieben: "Ich stelle mir das Erstaunen vor, das einige empfänden, wenn sie der feierlichen Einweihung des Tabernakels beiwohnten: Welch ein Anblick! Bögen und Altäre, rosagetönte Säulen, kleine Cupidos oder Engelwesen, vergrößert durch den Pinsel Palominos. Diese Massen aus Porphyr, dieser Überfluß an kompliziertem und extravagantem Dekor!... All das funkelt, mit tausenden von Lichtern und Kerzen und durch den Weihrauch in eine phan-

1) Vgl. hierzu Bottineau, Y.: L'-Art de cour en Espagne au temps de Philippe V. (1700-1746), S. 25ff.
2) Vgl. hierzu: Die große Encyclopädie der Malerei, I., Freiburg, Bd. 7, a.a.O., S. 2364 ff.

tastische Vision verwandelt..."[1]

Die Idee des Gesamtkunstwerks ist bei dieser stimmungsbetonten Beschreibung zum Ausdruck gebracht: Alles zerfließt in Eins: das Ewige, das Göttliche, das religiöse Gefühl, die Vision, die Ekstase ...

---

1) Villegas, F.: La Catuja del Paular, Madrid 1915
S. 17 f (eigene Übersetzung).

X. DIE ENTWICKLUNG DER FARBIGKEIT IN DEN DREI PHASEN PALOMINOS (MADRID - VALENCIA - GRANADA)

1. Die Farbe als Symbolträger

In dieser späten Phase der Barockarchitektur wird mit den lichteren, farbenprächtig ausgestatteten Räumlichkeiten auch die Palette Palominos bunter und dekorativer. Aber auch der Einfluß des französischen Rokoko hat hier seine Wirkung getan. Die Farbigkeit Palominos ist allgemein durch drei Phasen gekennzeichnet:
1. Die Frühzeit durch Primärfarben als Symbolträger im Wechselspiel mit Grisaillemalerei, 2. der Höhepunkt durch Erdfarben als Mittel, himmlische Illusion und mystisches Hell-Dunkel zu erzeugen, 3. die Spätzeit durch helle Buntfarben zur Unterstützung des Dekorativen und Heiteren.

In dem Frühwerk Palominos erscheinen außer den Grisailletönen die primären und binären Farben Dunkelgrün, Rot, Blau und Weiß.
Da es sich um eine allegorische Darstellung handelt (Apotheose Karls II.), war die Farbwahl von vornherein durch ihren Symbolcharakter festgelegt: Die weibliche Gestalt der Macht wird mit einem roten, flatternden Umhang dargestellt. Dunkelgrüne Grasbüschel sind Symbol für die terrestrische Zone, blaugrüner Himmel mit weißen Wolken - Symbol des göttlichen Bereiches. Obwohl Palomino das im Jahre 1673 von Coello und Donoso geschaffene Fresko in der Panaderia (Plaza Mayor, Madrid) in der Komposition nachahmt, so ist doch die Farbigkeit anders. Coellos Fresken sind lichter, venezianischer. Der Gesamteindruck des Rathaussalons ist im Gegensatz zu Palominos späteren Fresken eher düster, falls nicht eine starke Nachdunkelung oder Restaurierung daran schuld sein sollte. Die einzelnen Details sind durch kontrastierende Töne und scharfe Konturen voneinander abgegrenzt.

So setzen sich z.B. die hellen Bänder vom dunkelblauen Himmel, Lorbeerkränze und Figuren von den hellen Wolkenballen ab. Feinere, weiche Farbabstufungen wurden besonders bei den allegorischen Gestalten vermieden. Das von links einfallende Licht, das die Wirkung von Sonnenlicht um die Mittagszeit hat, strahlt vor allem die Hauptfigur, die weibliche Gestalt der Allegorie, an und tauchte einen Teil der Umwelt ins Zwielicht. Hier handelt es sich - nach Schöne - um das im 16. Jahrhundert übliche Bildlicht: "Ein energisches Leuchtlicht fällt von einer Seite oder leicht von vorne in die Bildwelt ein ... Die Bildwelt wird durch diese Auftrittsweise in entschiedenes Körperlicht und starke Schatten, die oft in Finsternis übergehen, energisch gegliedert, wobei auf die feinere Ausbildung des Hell-Dunkels (im Sinne Leonardos und Corregios) weithin verzichtet werden kann, ohne den anschaulichen Zusammenhang zwischen Leuchtlicht und Finsternis zu gefährden." [1]
Auch die fingierte Stuckdecke des Rathaussalons ist in dem von Schöne beschriebenen "Leuchtlicht" gehalten. Bildausschnitt und Lichteinfall bewirken, daß das Auge des Betrachters auf das Hauptgeschehen gelenkt wird.

Die Dekoration des Oratoriums, die auch noch zu dem Frühwerk Palominos gerechnet werden kann, ist nicht mehr in Lokalfarben und Grisaille gehalten; auch die Lichtquelle hat sich verändert. Zwischentöne, Pastellfarben, wie Rosa, Hellblau Hellocker (Goldtöne), etwas Hellbraun - kombiniert mit Lokalfarben - werden in der Rathauskapelle zum ersten mal verwendet. Zum bedeutendsten Farbton von Palominos Freskomalerei wird nun der Grauton, der erst in seiner Spätphase durch Blau abgelöst wird und vermutlich aus Palominos Lieblingsfarbe "Sombra el Viejo" (Umbra), Schwarz und Weiß gemischt wird.[2]

1) Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 132 ff.
2) Ebenda S.1 132 f.

Dieses Grau verwendet er bei seinem oft die ganze Kuppel einnehmenden, mit Wolken gebauten und belebten Horizont und bei Architekturdekor. Indem er die grauen Wolkengebilde bzw. Türme mit lasierendem Ocker, Rosa, Hellblau oder Weiß höht, vermeidet er Monotonie und Düsternis und intensiviert den Eindruck einer himmlischen Illusion.
Der Umbruch zur neuen Farbigkeit, in der Capilla schon entschieden angedeutet, ist vor allem Giordano zu verdanken, der in der Freskomalerei vor allem den Stil Cortonas und Lanfrancos zuweilen auch den Veroneses nachahmt. Im Gegensatz zu Giordano sind bei Palomino die Farbwerte feiner abgestuft. Die Dunkelheiten erscheinen weniger unvermittelt, die Schwärzen (Schatten, Tiefen) und die Konturen wirken sanfter. Mit Sicherheit sind die ausgeglichenere, realistischere Farbigkeit bei Palomino auf eine exaktere und langsamere Freskotechnik zurückzuführen. Während Palomino in lasierender Form dunkle über helle Töne setzt, verwendet Giordano direkt Pastellfarben, setzt spontan kräftige Weißhöhungen und gibt dunkle Akzente durch Schwarz und Brauntöne.[1] Da die Pastellfarben durch die Beimischung von Weiß (Kalk) mit der Zeit aufhellen und die mit Schwarz gemischten Farben nachdunkeln, entstehen durch die "fa presto" - Methode allmählich zu starke Kontrastwirkungen, die den harmonischen Gesamteindruck beeinträchtigen.[2]

2. Erdfarben und Hell-Dunkel-Malerei (Valencia)

Bei den Darstellungen der Kuppel (Desamparados, Santos Juanes) wird das Licht von der Glorie (Gottvater, Sohn und Heiliger Geist) ausgestrahlt, die Heilige Dreifaltigkeit durch einen hell erleuchteten Ring von dem übrigen Himmelsraum

---

1) Für die erste Lasur konnte z.B. ein Hellocker (ocre claro) genommen werden, für die zweite ein Dunkelocker (ocre oscuro) oder Gebrannter Ocker (ocre quemado).
2) Eine ausführliche Kritik an der Maltechnik Giordanos ist nachzulesen in: Doerner, M.: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1976 (14.Aufl.), S. 185.

abgetrennt. Von dort verbreitet sich gleichmäßig ein sakrales Licht, das selbst nicht sichtbar wird, sondern nur durch die Reflexion auf der Mariengruppe und Teile der Umgebung erkennbar ist. [1]

Die Fresken in der Basilika Desamparados in Valencia und San Esteban in Salamanca sind in der Hauptsache mit "Tierras" (Erdfarben) gemalt, die in Desamparados zur Mitte hin immer mehr abgestuft werden. Die warmen, dunklen Brauntöne, die sich in der Ferne immer mehr abschwächen, rufen eine starke Tiefenwirkung hervor. Als Gegensatz zu den warmen Erdfarben setzt Palomino kalte Blautöne: Grau bis Dunkel und Türkisblau. Das Zentrum der Kuppel ist von strahlend gelbem Licht (Hellocker - ocre claro) ausgefüllt und von einigen weißen und grauen Wolken spiralförmig durchzogen, die die Illusion der Raumtiefe noch verstärken. Die Beschränkung auf Erdfarben (Tierras) ist charakteristisch für Palominos Freskomalerei der Reifezeit (1696 - 1712) und ist im allgemeinen bezeich.-nend für die spanische Ölmalerei überhaupt. Die Vorherrschaft der "Tierras" bewirkt bei der Dynamik und Fülle der Gestaltung eine wohltuende, vornehme Verhaltenheit und eine harmonischere Integration in die Architektur. In SALAMANCA ist die Einfügung der Freskofarbigkeit in die Umgebung mit besonderer Einfühlung behandelt. Als Kontrast zum intensiven Ockergelb der Kirchen bzw. Klostermauern setzt er noch intensiver als in Desamparados Kobaltblau (Esmalte) ein, vermeidet Gelb, sowie alle Ocker- und Orangetöne. Stattdessen dominieren Rotbraun (ocre calcinado - gebrannter Ocker), Violett (anil tierra,verde esmalte), Grau (negro de carbon), Graubraun (Sombra del-viejo bzw. sombra natural) und Olivgrün (tierra verde).[2] Das Bestreben Palominos, die Freskomalerei harmonisch in die Architektur einzuordnen ist nach Tintelnot ein Phänomen des 17. Jahrhunderts:

---

1) Vgl. Schöne, W., a.a.O., s. 122 ff.
2) Vgl. hierzu die von Mrs. Marrifield aufgeführte Farbskala Palominos in: "The Art of Freskopainting", London 1921, S. 70 ff. Die von Palomino erwähnten Farben existieren heute zum größten Teil unter anderem Namen wie z.B. Albin und Pavonazo, heute als "Almagro" und "Tierra roja" bezeichnet.

"Im vollkommenen Einklang von Raumerlebnis und Malerei liegt aller Ansatz zum Kunsterleben des Barock begründet."[1] In diesem Einklang hatte die Farbe als visuelle Verbindung eine wichtige Funktion. Das Fresko mußte die Farbe der Umgebung wiedergeben. Das mag ein Grund gewesen sein, warum Palomino "Sombra del Viejo" (die Farbe spanischer Erde und Steine) zu seiner Lieblingsfarbe gemacht hat.
Sedlmayer schreibt dazu: "Auf diesen Farbtönen beruht vorwiegend die Gesamtwirkung eines Hell-Dunkelbildes. Die ästhetische Wirkungsweise drängt sich nicht auf, bleibt verhalten... In der spanischen Malerei sind diese Farben tonangebend für den farbigen Gesamteindruck."[2]
Grau und Braun verwendet Palomino bevorzugt für die plastische Modulation der Wolken und Falten, aber auch für fingierte Architektur. Mit Grünbraun (Sombra del viejo) malt er häufig Schatten, Schwärzen und Tiefen. Dadurch vermeidet er im Gegensatz zu Giordano zu große Härten und erreicht eine melodische und weiche Gesamtwirkung. Farbige Akzente setzt Palomino sowohl in Desamparados als in Salamanca besonders gern mit Blau-, zuweilen auch mit Grüntönen. Das Ergebnis ist eine angenehm kühle Verhaltenheit der Gesamtkomposition: Die blauen Flächen wirken innerhalb der stark dynamischen Gestaltung wie Ruhepole.

Eine allzu starke Farbigkeit vermeidet Palomino auch deshalb, um bei der Fülle der Gestalten, Wolken und Engel, die Staunen, Verwirrung und Faszination hervorrufen, die Harmonie von Raum und Fresko zu wahren und um die Konzentration auf den religiösen Inhalt nicht abzulenken. Außerdem hat der Exzess der Farben oder Gesten ebenso wie die Idealisierung

---

1) Tintelnot, H.: Die barocke Freskomalerei in Deutschland München, 1921, S. 13.
2) Sedlmayer, H., Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Heft 5. "Über Farbe, Licht und Dunkel", München 1959, S. 3.

der Gestalten dem realistischen und zugleich religiösen Denkes Spaniens von jeher widerstrebt.[1] Die Farben Rot und Schwarz werden heute noch von den Spaniern als Nationalfarben angesehen: Rostrot ist die Erde Südspaniens und Symbol des Blutes, Schwarz die höchste, Edelste der Farben.[2] Die verschiedenen Ocker- und Brauntöne, die mit Vorliebe Zurbaran und Murillo verwenden,verleihen sowohl dem spanischen Realismus als auch der spanischen Mystik Ausdruck.

Bei den Fresken in Santos Juanes und in Desamparados ist die Lichtquelle der Horizont selbst, der überall in Helligkeit erstrahlt und auf die stürmisch bewegten Gestalten ein überirdisches Licht wirft. Der Himmel selbst ist gelb bzw. Ocker. Dunkle Akzente setzt Palomino durch beschattete Wolken (an den Rändern) und dunkle Engelsgruppen, die vor dem von Licht durchglühten Himmel fliegen. Sie lassen den Himmel, das Reich Gottes noch ekstatischer und suggestiver erscheinen.[3] Verhaltene Farbigkeit, Beschränkung auf Erdfarben, rhythmische Hell-Dunkel-Kontraste neben weichen plastischen Übergängen, die einem Gesamtton untergeordnet werden, sind charakteristisch für den Höhepunkt Palominos.

3. Buntfarben zur Unterstützung des Dekorativen (Granada)

Bei dem Fresko in GRANADA ist ein deutlicher Einschnitt in der Farbigkeit der Fresken Palominos spürbar: Der Himmel wird bunter, prächtiger, intensiver. Die Farbkontraste werden stärker und die Umrisse verspielter und bizarrer.
Die Farbe, die bisher dazu gedient hatte, die Illusion und den allegorischen Charakter zu unterstreichen (z.B. Desamparados), gewinnt wieder größere dekorative Bedeutung.

---

1) Vgl. hierzu: Pliuval, Georges de: Historia Ilustrada de la Iglesia, Vol. III. Madrid 1901, S. 15 ff.
2) Pfandl, L.: a.a.O., s. 48 f.
3) Vgl. hierzu auch Wölfflin, H.: Renaissance und Barock a.a.O., S. 26.

Eine Farbe, die in den Vordergrund drängt, taucht in fast denselben intensiven Tönen auch im Mittelgrund auf. Mit Vorliebe werden jetzt, wie sich auch am Beispiel "Dos Barrios" zeigt, Farbkontraste wie Gelb- und Blautöne gegeneinander ausgespielt. Außerdem wird die Farbskala auf rokokohaftes Rosa, Lapislazuli-Blau, Orangegelb, Gebrannter Ocker und Pompadourgrün erweitert.[1] Für die Architektur verwendet er jetzt weniger Graubraun, sondern reines Grau, aus Schwarz und Weiß gemischt. Außerdem ist es dem Einfluß französischer Maler (René Houasse, Jean Ranc, Louis Michel von Loo), zu verdanken, daß eine neue Farbigkeit und rokokohafte Züge auftreten.[2] Auch der Hell-Dunkel-Kontrast wird schwächer die Lichtführung zerrissener, was sich hauptsächlich am Beispiel Granadas ablesen läßt, jedoch auch auf eine ungenaue Restaurierung zurückgeführt werden könnte. Allerdings ist über Renovierungen nichts bekannt. Die Fresken in Dos Barrios sind die Bestätigung dafür, daß Palominos Farbenspiel sich der Kunstrichtung des Rokoko angepaßt hat.
"Illusion und Wunder werden hier wie bei den Maulbertschen Fresken durch das Kunstmittel Farbe und nicht mehr durch das Stich-Auftun des Himmels dargestellt." [3]

---

1) Die oben erwähnten Farben sind keine Freskofarben. Möglicherweise wurden sie nochmals "in secco" ergänzt, bzw. aufgefrischt oder übermalt, teils auch vielleicht, um sie der Farbigkeit der Wände und Plastiken anzupassen.
2) Über den Einfluß der franz. Malerei und Kultur am Madrider Hof zur Zeit Philips v. vgl. Bottineau, Y.: L'Art de cour en Espagne au temps de Philipe V, a.a.O.
3) Zitiert nach Bauer, H.: Der Himmel im Rokoko, Regensburg 1965, S. 67.

4. Freskotechnik und Farbtabelle (nach Palomino)

Palomino widmet in seinem Buch "Museo Pictorico" der Freskotechnik ein ausführliches Kapitel und gibt im Anhang eine Tabelle für gebräuchliche Farben in der Wandmalerei.[1] Die Freskotechnik setzt nach Palomino eine Meisterschaft auf dem Gebiet der Bildenden Kunst voraus, denn sie verlangt eine sichere, gekonnte Pinselführung, mathematische und architektonische Kenntnisse und eine schnelle Durchführung, da die Freskoteile an einem Tag geschaffen werden müssen. Die Qualität des Kalkes muß gut sein, denn davon hängt die Lebensdauer des Wandbildes ab. Die Arbeit des Maurers soll - so Palomino - genau kontrolliert werden: Der erste Auftrag des Stuckes, bestehend zur Hälfte aus Kalk und Sand, der mit Wasser gut vermengt wird, soll auf der Mauer gut austrocknen. Die zweite Schicht hingegen muß feucht sein und eine aufgerauhte Oberfläche haben, damit der letzte, dritte Auftrag an dieser Oberfläche gut haftet.[2] Diese letzte Schicht muß mit Hilfe des Spachtels festgepreßt werden und eine ebene, glatte Oberfläche erhalten, auf welcher dann mit Hilfe des Kartons erst die Zeichnung durchgedrückt wird und dann die Ausmalung des Freskos erfolgt. Auf den Karton wird der fertige Entwurf gemalt. Palomino gibt für die Übertragung der Zeichnung auf den feuchten Putz verschiedene Möglichkeiten an, auf die er ausführlicher bei dem Kapitel der Temperamalerei eingeht: Die Konturen der Zeichnung auf dem Karton werden mit Durchdrücken, Durchstechen oder mittels dunkler Kreidezeichnung auf der Rückseite auf den feuchten Mauerputz übertragen.[3] Die meisten Fresken werden in verschiedenen Phasen gearbeitet. Jede Tagesarbeit bzw. Phase muß

---

1) Palomino, Museo, a.a.O. Libro VII, Kap. IV. "De la practica y observaciones de la pintura a el fresco", S. 576 ff, Vgl. Anhang S. 754 ff und S. 1143 ff.

2) Diese Vorbereitungen für das Fresko sind auch heute noch in etwa gültig. Vgl. hierzu Doerner, M.: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. 14. Auflage. Stuttgart 1976. S. 137 ff.

auf dem Karton, der mit Nägeln am obersten Rand befestigt ist, eingezeichnet werden. Das Stück des vollendeten Freskos wird sorgfältig (mit etwas zugegebenem Rand) abgeschnitten und mit schwarzem Kohlestift markiert. Der zugegebene Rand wird am nächsten Tag mit der Spachtel oder einem Messer sorgfältig entfernt und daran das folgende Freskostück angeschlossen.[1]

Palomino geht in seinen praktischen Anweisungen so weit, daß er jeden Handgriff genau beschreibt und auch Vergleiche zu früheren Methoden anstellt. So war es z.B. zu Michelangelos Zeiten üblich, die Umrißzeichnung auf dem Karton mit dem Pinselende auf die feuchte Freskowand durchzudrücken, während Palomino das Durchstechen des Kartons empfiehlt.[2] Ferner gibt Palomino sehr exakte Anweisungen für die Oberflächenbehandlung des frischaufgetragenen Mörtels: "Die zu bemalende Fläche muß mit Hilfe eines nassen Pinselquasts feucht gehalten werden. In kalten Zeiten muß die Mauer mit warmem Wasser besprengt werden, damit sich die Poren der Oberfläche nicht schließen. In Sommerszeiten muß man die Mauer häufiger als sonst befeuchten."[3]

Palomino unterscheidet bei den Freskofarben Mineralien und Gebrannte Farben.[4] Zu den Mineralien zählt er Hell- und Dunkelocker, Albin, Pavonazo (rote Erdfarben), Sombra de Venezia, Sombra del viejo (Brauntöne), Grüne und schwarze Erde. Die Gebrannten Farben sind: Azul esmalte (Kobaltblau), Kohlschwarz, Gebrannter Ocker und Vermellon, das nur für geschützte Räume und in Verbindung mit anderen Farben gebraucht werden darf.

---

1) Palomino, Museo, a.a.O., S. 579
2) Ebenda, S. 579 f
3) Ebenda, S. 580 f (freie Übersetzung)
4) Vgl. hierzu auch: Marrifield, M.: The Art of Freskopainting London 1951, S. 76 ff.

Die Ockertöne müssen mit Weiß gemischt werden, sonst dunkeln sie nach. Rote Erde, Albin, Pavonazo sind für Fresko hervorragend geeignet und werden als Ersatz für Karmin verwendet. Albin wurde - so schreibt Palomino- nicht in Geschäften verkauft, sondern mußte aus den Kupferminen der Provinz Jaen bestellt werden. Hier, in Andalusien, wurde dieses Rot Almagro genannt.[1] Auch heute noch wird die aus dem Süden Spaniens stammende rote Erde mit Almagro bezeichnet und gerne für Fresken verwertet. Sombra de Venezia (Umbra) hellt biem Trocknen sehr stark auf. Daher verzichtet Palomino auf diesen Farbton und verwendet stattdessen lieber Sombra del viejo (Dunkelbraun).[2] Diese Farbe wurde so genannt, weil sie von einem alten Mann zufällig in der Provinz Cordoba entdeckt wurde. Diese braune Erde, die Lieblingsfarbe Palominos, wird heute in Spanien Siena Natural bezeichnet. Das von Palomino mit Verde de Verona bezeichnete Grün gewann an Leuchtkraft und Beständigkeit, wenn es mit Verde de Montaña vermischt wurde. Beide Grüntöne sind im heutigen Spanien kein Begriff mehr. Die Freskofarben heißen heute Tierras Verdes (grüne Erde). Esmalte (Kobaltblau) war und ist in Spanien der einzige für Fresko verwendbare Blauton. Ultramarin kann nur bedingt für Innenräume und Seccomalerei eingesetzt werden. Esmalte wird aus gemahlenem Glas gewonnen, muß mit Weiß (Kalk) gemischt und - so Palomino - bei Außenfresken mit Ziegenmilch kombiniert werden. Um ein dunkles Blau zu erreichen, wird Esmalte mit Dunkelgrün (tierra vedre) oder Kohlschwarz (negro de carbon) gemischt. Violett wird hergestellt aus einer Mischung von Esmalte und Pavonazo (rote Erde). Als Schwarz diente damals Tierra negra (schwarze Erde)und Ruß von Eichenkohle: Heute wird allgemein gerne Eisenoxydschwarz verwendet. Für Weiß kam bisher zu allen zeiten nur Kalk in Frage. Von Luca Giordano lernte Palomino dem Kalkweiß Marmorpulver zuzusetzen, weil es der Maueroberfläche Glanz und Härte und der Farbe Beständigkeit verleiht." [2]

---

2) Palomino, Museo, a.a.O. S, 584

Die Mischung von Kalk und Marmor war im 17. Jahrhundert in Italien ein allgemein bekanntes Geheimrezept und ist heute noch bei Freskomalern ein beliebtes Mittel, dem Fresko Leuchtkraft zu verleihen.

Der Farbauftrag kann je nach Zweck deckend oder lasierend (schichtweise) erfolgen. So ist z.B. beim Inkarnat die lasierende Technik vorzuziehen. Man gibt eine warem, lichte Grundfarbe (z.B. Ocker oder rote Erde) und arbeitet dann allmählich von Hell nach Dunkel. Zum Schluß setzt man Dunkelheiten und Schatten in Braun, Blau oder Schwarz und Lichter mit Kalkweiß. Mit einem breiten, feuchten Pinsel kann die Farbe aufgehellt werden, wenn sie zu dick aufgetragen sein sollte.[1] Letzte Korrekturen und Verfeinerungen können "in secco" vorgenommen werden. Erst werden die Pigmentfarben mit Hilfe von Ziegenmilch gebunden (heute mit synthetischem Leim). Mit feinem Pinsel kann man dann an dem fertigen, trockenen Fresko Retuschen anbringen. Giordano verwendete für die Seccomalerei Eitempera. "In secco" kann auch Ultramarin und Karmin vermischt mit Ziegenmilch gebraucht werden; anstelle von Kalkweiß mußte nun auf zermahlene Eierschalen und Gips zurückgegriffen werden.[2]

Die von Palomino aufgestellte Freskotabelle ist heute in Spanien nur noch begrenzt gültig. Die spanischen Erdfarben gibt es in Deutschland wenig. Nur die Ockertöne sind beiden Ländern gemeinsam.
Nach Palomino sah die Liste der für das Fresko geeigneten Pigmente so aus:

weiß: Kalk,
gelb: Ocre claro, Ocre oscuro (Ockertöne),

1) Palomino, Museo, S. 586
2) Ebenda, S. 579 ff.

rot und braun:	Albin, Pavonazo (rote Erde), Ocre quemado (Gebrannter Ocker)
grün:	Verde de Verona, Verde de Montaña (Grüne Erde)
blau:	Esmalte (Kobaltblau), (heute sp.: azul ceramica),
schwarz:	Negro de carbon (Rußschwarz), tierra negra (schwarze Erde)

XI. DAS URTEIL ÜBER PALOMINO

1. In der Kritik seiner Zeit.

In einem Rathausdokument von 1694, in welchem es um die Wahl der "peritos" (Kunstexperten) geht, plädiert Pedro de Arze, Mitglied des Ordens de Santiago und erfahrener Kunstzensor für Palomino, der ihm mit all seinen Kenntnissen und Verdiensten besonders für das Amt des städtischen Kunstzensors prädestiniert scheint. "Er ist der beste Maler aus der übergroßen Anzahl, die es an Malern in Madrid gibt. Den Titel "Pintor de camara" verdient er zu Recht! Im übrigen ist es ja allgemein bekannt, daß er zur Zeit der berühmteste Maler ist. Außerdem besitzt er hervorragende Kenntnisse in der alten und neuen Kunst und in den verschiedenen Kunstfertigkeiten."[1] Ein Kollege von Pedro de Arze, der Maler Francisco Alabal aus Talavera, sagt von Palomino, daß er "de primerisima categoria" sei.[2] Auch er hebt Palominos hervorrangendes künstlerisches Urteil hervor. Daher wird Palomino (gemeinsam mit Ignacio Ruiz) aus der großen Anzahl der Anwärter für das Amt eines städtischen Kunstzensors erwählt.[3]

Der gute Ruf Palominos in den Madrider Kreisen und in Spanien überhaupt hat sich auch nach 30 Jahren nicht verändert. Am 29. April 1724 wird Palomino aus der Reihe der "intelligentesten Künstler" zunächst mit Teodoro Ardemans, Maler und königlicher Verwalter (maestro de obras reales) ausgesucht, die Probleme des unkontrollierten Madrider Kunstmarktes in die Hand zu nehmen.[4] In jener Zeit bestand kein einheitliches Kunsturteil und Scharlatanerie konnte sich neben

---

1) Agullo y Cobo, M.: "Noticias de Arte en un información inedita de Palomino y Ruiz de la Iglesia" in: Arch. Esp. de Arte 1959, S. 230
2) Ebenda, S. 23.
3) Ebenda, S. 233.
4) Simon Diaz, Y.: "Palomino y otros tasadores de pinturas, Arch. Esp. de Arte, 1947, S. 121 f.

"gediegener Kunst" behaupten.[1]
Palomino schlägt vor, neun Hofmaler zu Kunstexperten zu ernennen. Der städtische Rat ist offensichtlich von der Kennerschaft der übrigen Hofmaler nicht überzeugt, denn als Zensoren werden nur Palomino und Juan de Miranda (ebenfalls "Pintor de camara") ernannt, die man für die erfahrensten Kunstkenner in Madrid hält.[2] Palomino setzt sich jedoch dafür ein, daß außer ihm und Miranda noch eine große Anzahl von Stellvertretern ernannt wird.[3]

Dreißig Jahre galt also Palomino als einer der ersten Künstler Spaniens. Auch fünfzig Jahre später hat sich an dem Urteil, daß Palomino einer der größten Maler seiner Epoche war, nichts geändert. Der berühmte spanische Kunsthistoriker und Literat Antonio Ponz, der ganz Spanien bereiste, alle Kunstwerke mit seiner Feder beschrieb und kritisierte, nannte Palomino in seinem siebenbändigen Werk "Viage de Espana" von 1779 einen höchst erfahrenen und gelehrten Maler:
"Seiner Kunst liegt eine gute Zeichnung zugrunde und seine Werke sind mit größten theoretischen, historischen und praktischen Kenntnissen ausgeführt. Sein Fresko in Santos Juanes ist eines der größten und schönsten, das man in Spanien gesehen hat. Sein theoretisches Werk zeigt seine Erfahrenheit und Tiefe in der Kunst. Wenige in jener Zeit vermochten besser zu schreiben als er. Auch wenn man seine Kunstdoktrinen in seinem theoretischen Werk als weitschweifig und ermüdend empfindet, so ist das eher dem Brauch der damaligen Zeit zuzuschreiben. Den Beinamen eines "Vasari español", den ihm einige Ausländer verliehen, verdient er wahrhaft zu Recht."[4]

---

1) Ebenda, S. 121 ff.
2) Simon Diaz, Y.: "Palomino y otros tasadores ...", a.a.O., S. 121 ff.
3) Ebenda, vgl. auch Kap. II. 3. Tätigkeit als Kunstzensor, S. 31 ff.
4) Ponz A.: Viage de España, T., IV, Carta Tercera, 3. Ausg. 1972, (1. Ausg. 1789), S. 50 ff. Anm. (eigene Übersetzung).

Der bekannte spanische Künstlerbiograph, Cean Bermudez, der den III. Band Palominos seinem um 1800 herausgegebenen Künstlerlexikon zugrunde legte, äußert sich in seinem "Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes" mit ähnlichen lobenden Äußerungen: "Seine Werke sind das Beste, was in jener Zeit in Spanien oder auch in anderen Regionen geschaffen wurde ... Seine Zeichnungen sind von größter Korrektheit, die Charaktere und Gestalten ungekünstelt. Er bemühte sich, die Gestalten mit Geschmack und Schlichtheit darzustellen. Seine Farbwahl ist treffend und verhalten. Die Kompositionen zeigen seine Gelehrtheit in den studierten Fächern (Perspektive, Anatomie, Mathematik). Sein Werk "Museo Pictorico" ist mit Methode und Einfachheit geschrieben. Der dritte Band seines theortischen Werkes zeigt Fleiß und Eifer - viele Künstler wären vergessen, hätte Palomino ihr Leben und Werk nicht für die Nachwelt aufgeschrieben."[1] Bermudez erwähnt in seiner Biographie über Palomino auch, wie sehr dieser von seinen Zeitgenossen Alfaro, Coello, Carreno und vom ganzen Hof geschätzt worden sei.[2]

2. Palominos Einschätzung heute

Der Ruhm Palominos dauert auch im 19. Jahrhundert noch an. So schreibt Constantine Llombart, daß die Straße "Santa Eulalia" in Valencia am 1. August 1877 nach dem berühmten Künstler Antonio Palomino, Schöpfer grandioser Fresken, umbenannt worden sei.[3] Anfang des 20. Jahrhunderts wird sein Ruhm als Freskomaler durch sein theoretisches Werk, das wegen des aufkommenden Interesses an spanischen Künstlern und Kunstgeschichte eine Quelle von unschätzbarem Wert darstellt, verdrängt.[4]

---

1) Cean Bermudez, J.A.: Diccionario, a.a.O., S. 29 (eigene Übersetzung).
2) Ebenda, S. 30 ff.
3) Llombart, Constantine: Valencia, antigua y moderna, Valencia 1887, S. 406
4) Vgl. Historia del Arte Español, Madrid 1942, S. 359 ff. und Heartley, G.: A record of spanish painting, New York 1904, S. 270,

Carl Justi jedoch, einer der frühesten und größten Forscher der spanischen Kunstgeschichte, hält Palominos Deckengemälde den Werken Solimenas und Pozzos für ebenbürtig.[1]
Um dieselbe Zeit, als Justi seine Studien über Spanien veröffentlicht, wird auch das Werk von Beruete y Moret "The school of Madrid" (1909) herausgegeben. "His works show a great desire to realize a spanish art, or we might even say an art which should be typically of Madrid."[2] Allerdings halte ich hier die Annahme, Palomino sei darum bemüht gewesen, eine typisch spanische Kunst zu schaffen, für fragwürdig: Palominos Streben ging nicht dahin, eine für Madrid charakteristische Schule zu schaffen, sondern eher davon aus, für die Kunst allgemeingültige Regeln aufzustellen und sich den in Italien neu aufgekommenen Entdeckungen auf dem Gebiet der Perspektive (Pozzo) anzupassen. Noch im 19. Jahrhundert - bis zu Goya - waren die von Palomino in seinem Museo Pictorico festgehaltenen Dogmen in der Malerei gültig.[3] Auch heute noch wird das theoretische Werk Palominos in Spanien von Künstlern und Kunsthistorikern vielfach konsultiert.

Obwohl viele Fresken Palominos als Folge des Bürgerkrieges nicht mehr erhalten sind, fanden die Werke Palominos in den fünfziger Jahren in den Würdigungen anerkannter Kunsthistoriker wieder Ehre und Anerkennung. Vor allem Gaya Nuño, Marquez de Lozoya, Garin y Ortiz de Taranco haben den Fresken wieder die wohlverdiente Würdigung zukommen lassen. Das Werk in Santos Juanes wird von den erwähnten Kunstkritikern allgemein als das "schönste Deckengemälde" bezeichnet, das vor Goya gemalt wurde.[4]

---

1) Justi, C., zitiert nach Heartley, G., ebenda S. 270 ff.
2) Beruéte y Moret, M.: The school of Madrid, London 1909. S. 255 f.
3) Delevoy, R.: Goya, Paris 1954, S. XI.
4) Vgl. Gaya Nuño, Palomino, a.a.O., S. 75 und Garin Ortiz de Taranco, F. und Marquez de Lozoya: "Loa y Elegia de Palomino en su decoración de los Santos Juanes de Valencia" Discurso leido por F.G.P.T. Juno 1941.

Lafuente Ferrari, Direktor des Prado, nennt ihn einen ausgezeichneten Repräsentanten des dekorativen Barock und Schöpfer vieler bemerkenswerter Kompositionen wie "der Triumph der Kirche in San Esteban."[1] Lozoya und Ortiz de Taranco haben sich vor allem mit seinen Fresken in Valencia auseinandergesetzt und hielten ihre im Juni 1941 gehaltene Vorlesung an der Universität in Valencia unter dem Titel "Lob und Elegie über Palominos Werk in Santos Juanes."[2] Im Jahre 1955 wurden anläßlich der 300-jährigen Gedächtnisfeier Palominos verschiedene Festschriften der damals bekanntesten Kunsthistoriker und Literaten herausgegeben und in seiner Vaterstadt Bujulance eine Büste von ihm aufgestellt.

Doch gibt es auch kritische Stimmen: Der Kunstkritiker Camon Aznar sagt über Palomino, er sei zwar zu seinen Lebzeiten berühmt gewesen, sei heute aber weniger geschätzt. Er glaubt, Palominos Verdienste lägen eher in der Sammlung von Biographien spanischer Künstler.[3] Diese Meinung wird nur von wenigen Literaten geteilt: Der Historiker Ballesteros y Bereta zum Beispiel hält Palomino für einen geistreichen und tüchtigen aber keinen außergewöhnlichen Künstler. Auch Viardots Meinung über Palomino ist recht streng. Er sieht Palomino als einen Repräsentanten der Dekadenzzeit an, läßt jedoch seine Verdienste nicht unbeachtet: "Man findet bei Palomino eine korrekte Zeichnung, eine Farbigkeit im Einklang mit den Figuren, wobei allerdings seine meist sorgfältigen Arrangements meist aus gewöhnlichen Figuren "ohne Adel" bestehen. Grundzug seiner Malerei ist vor allem die Kenntnis fremder Maler... Seine Kunst ist gelehrt wie sie in den Schulen der

1) Lafuente Ferrari, A.: Breve Historia de Pintura Española, Madrid 1936, S. 142 ff.
2) Garin Ortiz de Taranco, Marquéz de Lozoya, a.a.O., S.
3) Vgl. Vorwort, II. Centenario de Palomino del Nacimiento en Bujulance del regis pictor Acisclo Antonio Palomino in: Revista de Ferias, 1.2.3. Ausgaben Bujulance 1955
4) Ballesteros y Bereta, A.: Historia de España y su influencia en la Historia Universal, Barcelona 1932, S.457f.

Dekadenzzeit ist... Palomino ist zu einer Zeit geboren, in der man viel über Kunst nachdenkt, aber wo man aufhört, sie auszuüben, wo man die Theorie lernt, um die Praxis zu lassen.."[1]

Hier irrt Viardot; denn die Schriften von Cespedes und Pacheco beweisen, daß schon zu Beginn des "Siglo de oro" die Beschäftigung mit der Theorie eine wichtige Rolle gespielt hat.[2] (Wieviel theoretische Bücher sind allein in der Renaissance geschrieben worden!). Die Fülle der von Palomino geschaffenen Freskowerke - von seinen Gemälden ganz zu schweigen - zeigt, daß die praktische Schaffenskraft Palominos schier unermüdlich war. Viele seiner Fresken sind, da sie schon lange nicht mehr existieren, den meisten Kunstkritikern gar nicht mehr bekannt. Die Rolle, die Palomino in Spanien eingenommen hat, dürfte etwa mit der Pozzos in Italien verglichen werden, der sich ebenfalls mit der Theorie der Kunst und der Perspektive auseinandergesetzt hat. Carlos Arean nennt Palomino "die einzig ernst zu nehmende Verbindung in Spanien zwischen Barock und Rokoko, sowohl als Verfasser von Traktaten als auch als Maler."[3]

---

1) Viardot, Louis: Notices sur les principeaux peintres de L'Espagne, Paris 1839, S. 229 ff.
2) Vgl. Schlosser, Julius: Kunstliteratur, Wien 1924 S. 560.
3) Arean, Carlos: La pintura española, Madrid 1971, S. 271.

XII. FRESKOKATALOG

FRÜHWERKE MADRID (1687 - 1696)

ALCAZAR - GALERIA DEL CIERZO (1687 - 1734 zerstört)

(1) ALCAZAR: (Königlicher Wohnsitz, ursprünglich arabische Festung). Im Jahre 1687 malte Palomino die Wände des königlichen Gemaches GALERIA DEL CIERZO (60 x 20 m) auf Wunsch Ana Marias, Witwe Philips IV., mit Episoden aus Amor und Psyche "in fresco" aus. Die Pläne und Teil der Ausführungen stammten von Claudio Coello. Der Raum soll vorher, zur Zeit Philips IV., Atelier des Velasquez gewesen und die Decke bereits von Mitelli und Colonna mit einem Fresko ausgemalt gewesen sein.
Die Fresken wurden 1734 mit dem Brand des Alcazar zerstört.

LITERATUR:

Bottineau, Y.: L'Art du cour de L'Espagne au temps de Philip V. (1700 - 1746), Bordeaux 1861.
Hume, M.: La Corte de Felipe IV., Barcelona 1949.
Iniguez Almech, F.: Casas reales y Jardines de Felipe II., Madrid 1952.
Lopez Serrano, M.: Der königliche Palast von Madrid, Madrid 1960, Bd. I. u. II.
Palomino, A.: El Museo Pictorico y optico, Madrid 1947.

HOSPITAL BUEN SUCCESO (HOSPITAL REAL) - PATIO: (1693, 1854 zerstört)

(2) HOSPITAL REAL: (von Karl V. gegründetes Krankenhaus). Der Auftrag für die Ausmalung des PATIO (Hof) wurde von Don Lucas de Reynalte und Don Pedro de Arce, Mitglied des "Orden de Santiago" 1693 an Palomino vergeben, der

nur die Pläne schuf und die Ausführungen einem seiner Schüler überließ. Das Thema des Freskos war eine "Huldigung an Karl V." Die Dekorationen des Patio repräsentierten die Tugenden Karls V. in Form von typisch allegorischen Darstellungen jener Zeit nach dem Muster Ripas. Ausführliche Beschreibungen des Freskos gibt Palomino in seinem Museo Pictorico, Das Hospital an der "Puerta del Sol" (Zentrum Madrids), wurde 1854 wegen Umbauten zerstört.

LITERATUR:

Palomino, A.: Museo Pictorico, II. Teil, libro IX, Kap. V "Idea del Patio del Hospital que se ejecutó ano 1693 de orden de esta nobilisima y imperial Villa de Madrid."
Fernandez de los Rios, A.: Guia de Madrid, Madrid 1976 (1. Aufl.: Madrid 1876).

RATHAUS - SALON NUEVO (SITZUNGSSAAL), (1692)

(3) RATHAUS: Die Fresken Paloninos befinden sich in einem 13 x 7 m großen rechteckigen Saal - SALON NUEVO, der heute noch für die Sitzungen der Ratsherren verwendet wird. Den Auftrag für die Ausmalung des Deckengewölbes erteilten in Vertretung der Stadt die Ratsherren Thoma de Alava, Joseph Vicente Borja und Francisco Ronquillo. Palomino erwarb den Auftrag durch den vom Rathaus ausgeschriebenen Wettbewerb im Jahre 1692. Das Fresko hat "Karl II." zum Thema. Das Deckengemälde mit dem geometrischen Himmelsausschnitt, reichlich fingierter Architektur, Säulen, Basreliefs usw. ist nach dem Stil Claudio Coellos (Panaderia, Plaza Mayor 1674) konzipiert. Über Restaurationen ist wenig bekannt: in einem Rathausdokument vom 16. März 1732 geht es darum, einen fähigen Maler und Restaurator für die Malerei des SALON NUEVO zu bekommen. An einigen, dillettantisch übermalten Details ist abzulesen, daß es restauriert wurde. Der Gesamteindruck ist jedoch einheitlich.

LITERATUR:

Archivo de la Casa de la Villa (Rathausarchiv) leg./ 3-423-25.
Corral, José del: Guia de la Casa de la Villa de Madrid, Madrid 1970.
Al Conde de Polentinos: La Casa Ayuntamiento de Madrid, in: Bol., de la Soc. Esp. de Exc., 1912, S. 230 - 251.
Fernandez de los Rios, A.: Guia de Madrid, a.a.O.
Varela Hervias, E.: Casa de la Villa de Madrid, Madrid 1951.
Gaya Nuño, J.A.: Vida de Acisclo Antonio Palomino, El Historeadar, el Pintor, Cordoba 1956.

RATHAUS - ORATORIUM (1696)

(4) ORATORIUM: Die Rathauskapelle wurde 1692 von Ardemans in Zusammenarbeit mit Miguel Arredondo, beides Hofarchitekten, umgebaut: der langgestreckte (17,4 x 4m) große Raum wurde in zwei quadratische Flächen von 4 x 4 m, die von einer Kuppel überhöht sind, und in einen kurzen Arltarraum (2,5 x 4 m) aufgeteilt. Die drei kleinen Räume wurden durch Bögen miteinander verbunden. Das Oratorium wurde 1693 - 96 unter der Leitung des Corrigidors Ronquillo, der auch als Schiedsrichter bei dem Freskowettbewerb des SALON beteiligt war, beendet. Die Kapelle wurde in den letzten Jahren als Büro des Bürgermeisters benutzt, zu welchem Zweck der ursprüngliche Eingang zugemauert wurde, von Laienhand übermalt und der Eingang in den ehemaligen Altarraum verlegt wurde. Das ORATORIUM ist heute für Besucher wieder zugänglich.
Das Freskoprogramm richtete sich in der Hauptsache nach dem Patrozinium der Kapelle: "La Inmaculada". Die zwei Kuppeln mit dem Bogen des Altarraums sind mit Marienthemen ausgemalt: A, Die glorreiche Jungfrau, B: Himmelfahrt Mariens, C: (Altarraum): Gottvater bewahrt Maria

vor der Erbsünde. Die Seitenwände von Raum A sind mit Darstellungen der vier Kirchenväter, Episoden aus dem Leben des Hl. Isidor, dem Schutzpatron der Stadt Madrid, und Bildnissen der habsburgischen Könige und den vier kirchlichen Tugenden ausgemalt. Raum B enthält in den Zwickeln die vier kirchlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe, Treue und die Darstellung Johannes auf Patmos. Raum C (Altarraum) an den beiden Seitenwänden: Begegnung Anas und Joachims und der Traum des Hl. Joachim. Die drei Fensternischen sind mit Blumenstilleben ausgemalt.

Das ORATORIUM wurde drei Mal restauriert: 1732 von Nicolas Zorilla, 1872 von Antonio Lanzuela und 1941 von unbekannter Hand. Nach Aussagen der Wärter hat vor einigen Jahren nochmals eine "Restauration" stattgefunden, die offensichtlich das Original eher verfälscht als ausgebessert hat. Einzelne Szenen wie die Begegnung zwischen Joachim und Anna im Raum C und Johannes auf Patmos B, wurden stark verändert. Auch die Blumenstilleben sind kaum noch als Werke Palominos identifizierbar. Im Originalzustand sind wahrscheinlich die von Blumenkränzen eingerahmten Tugendallegorien in den Zwickeln, die von außerordentlicher Schönheit sind.

LITERATUR:

Archivo de la Casa de La Villa (Rathausarchiv) leg. 3-423-25.
Corral, Josè del: Guia de la Casa de la Villa de Madrid, Madrid 1970.
El Conde de Polentinos: La Casa Ayuntamiento de Madrid, in: Bol. de la Soc. Esp. de Exc., 1912, S. 230 - 251.
Fernandez de los Rios, A.: Guia de Madrid, a.a.O.
Verela Hervias, E.: Casa de la Villa de Madrid, Madrid 1951.
Gaya Nuno, J.A.: Vida de Acisclo Antonio Palomino, El Historeador, el Pintor, Cordoba 1956.

COLEGIO IMPERIAL (heute : Kathedrale San Isidor)
- ANTESACRISTIA (Zwischen 1687 und 1697), 1936 zerstört

(5) ANTESACRISTIA: Die Decke der rechteckigen, (4 x 12 m) großen Antesacristia ist ein nicht sehr hohes in drei Flächen aufgeteiltes Tonnengewölbe. Sie wurde von Palomino in der Zeit zwischen 1687 und 1696 mit einem "Triumph des Hl. Xaver" ausgemalt. Auftrag und Thema sind vermutlich von Prior des Jesuitenklosters erteilt worden.

LITERATUR:

Tormo y Monzo, E.: Las iglesias del antiguo Madrid, Madrid 1972, (1. Aufl. 1928).
Ponz, A.: Viage de Espana, Bd. VII., Madrid 1779.
Moya Casals, E.: El magno pintor del Empireo, Melilla 1928. S. 36.
Schubert, Otto: Geschichte des Barock in Spanien, Esslingen 1908.
Simon Diaz, J.: Historia del Colegio Imperial de Madrid, Bd. I., Madrid 1952.

<u>Unbekannte, zerstörte Fresken der Frühzeit 1687 - 1697</u>

(6) BUEN RETIRO (königliches Lustschloß): Gemach des Königs

(7) BUEN RETIRO: Front und Decke des königlichen Arbeitszimmers

(8) RATHAUS: Dekorationen im "Torre del balcon de la reina" (königliches Turm- Balkonzimmer)

(9) CAPILLA DE COSME Y DAMIAN im Kloster "Nuestra Senora del Carmen"

LITERATUR:

Einzige Literaturquelle für diese Fresken ist das Gutachten Palominos von 1697, in welchem er seine Erfahrungen in der Freskopraxis aufzält, wobei die oben aufgeführten Dekorationen erwähnt werden. "Un examen inedito de Palomino", Arch. de Arte Valenciano, 1915 a.a.O., S. 55 ff.

HÖHEPUNKT SEINER SCHAFFENSZEIT: VALENCIA, SALAMANCA (1687 - 1705),

VALENCIA: SANTOS JUANES (auch SAN JUAN DEL MERCADO)

(10) SANTOS JUANES: Die gotische Saalkirche mit seitlichem Kapellenkranz, wurde um 1590 zerstört, 1608 neu aufgebaut. Die später angebaute Capilla de la Comunión" wurde 1693 von den Brüdern Guilló`mit Fresken ausgemalt. 1697 wurd Palomino beauftragt, das Presbyterium auszumalen. Durch den gestaffelten Figurenaufbau des Freskos sollte die flache Wölbung des Presbyteriums den Eindruck einer hohen Kuppel vermitteln und die Illusion wecken, man könne in den Himmel blicken. Flachkuppel und Presbyterium waren mit Szenen aus der Johannesapokalypse ausgemalt. Die Front dekorierte Palomino mit der Szene "Michaels Kampf mit dem Drachen." Zwischen den Fensterzwickeln waren die Apostel und die Allegorien der zwölf Früchte des Hl. Geistes dargestellt. Über den zwölf seitlichen Kapellen waren Medaillons mit Stuckrahmen angebracht, in die Palomino Fresken mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes malte. Diese letzten Arbeiten vollendete er 1701. Das Presbyterium hat eine Breite von 16 x 13 und eine Höhe von 13 Metern; die Maße der Flachkuppel betragen 29 x 16, die Front 16 x 13 und die Zwickel 4 x 4 x 4 Meter.

1861 wurden die Fresken von Luis Lopez, Sohn des berühmten Hofmalers Vicente Lopez restauriert, allerdings so schlecht, daß, wie aus Dokumenten hervorgeht, der Klerus sich darüber empörte. (Teodoro Llorente, D. Valencia, Bd. I, Barcelona 1889, S. 713 ff)

LITERATUR:

Criullées, Marqués de: Guia urbana de Valencia 1876, S. 177.
Garin Ortiz de Taranco, F. und Marquéz de Lozoya: Loa y elegia de Palomino en su decoración de los Santos Juanes de Valencia. Discurso leido en el acto de su recepción publica en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia. Valencia 1941.
Gaya Nuño, M.: En el centenario de Palomino, Exequias y elogio del barocco nacional, in: Goya 1955.
Gil Gay, M.: Monografia historica descriptiva de la real Paroquia de los Santos Juanes de Valencia, Valencia 1909 (S. 15 - 45).
Moya Casals, E.: Estudio critico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco. Cordoba 1940 Aparicio Olmos, E.: Palomino y su obra valenciana, Valencia 1956.
Aparicio Olmos, E.: Palomino, su Arte y su tiempo. a.a.O.
Palomino, Museo Pictorico, a.a.O.

VALENCIA: REAL BASILICA DE NUESTRA SENORA DE LOS DESAMPARADOS

(Pfarrkirche, zur Kathedrale gehörig und durch eine Brücke mit dieser verbunden.)

(11)Die Basilika wurde 1652 unter der Leitung des Architekten Martinez Ponce de Urraña beendet. Die Kirche ist im barocken Stil erbaut: Der Grundriss ist ein langgestrecktes Rechteck, in das eine kuppelbekrönte Ellipse

eingezeichnet ist. In der Längsachse legt sich an diese Ellipse über dem Hochaltar die erhöhte Marienkapelle. Die ellipsenförmige Kuppel, die das Fresko Palominos trägt, wird durch fünf Fenster erhellt. Durch Größe und Kompositionsanordnung hervorgehoben, ist das wichtigste Ereignis dargestellt: Maria als Fürbitterin vor der Heiligsten Dreifaltigkeit. Es entspricht dem Thema, das Bezug zum Patrozinium der Basilika hat: Maria als Helferin der Schutzlosen. Auch hier ist der ringförmige Figurenaufbau wie im Presbyterium von Santos Juanes angewendet. Die fünf Fenster und die Tür sind mit fingierter Barockarchitektur, vor allem Volutenformen dekoriert, dazwischen sind die Allegorien der Pietas, Salus, Auxilium, Diligentia, Beschreibung gibt Palomino im "Museo Pictorico": "Idea para los Desamparados, de la ciudad de Valencia, ejecutado por el autor ano de 1701."

Die Deckenmalerei wurde 1701 geschaffen. Der Längsdurchmesser der Kuppel beträgt 16,3 m, der Querdurchmesser 12 m. Durch den Kirchenbrand vom 21. Juli 1936 wurden die Fresken zwar schwarz, aber nicht zerstört. 1940 wurde das Kuppelfresko von dem Künstler Carlos Soria gereinigt, von Ramonstok restauriert und fast in seinem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt. Die Farbigkeit ist dunkler als sie ursprünglich gewesen ist. Wie in Santos Juanes überwiegen die Erdfarben, dominiert die Kombination Braun - Blau. Eine Ölskizze zu dem Fresko befindet sich in der Sakristei der Basilika.

Auftraggeber des Freskos war die Real Cofradia de Nuestra Señora de los Desamparados (Bruderschaft der Hl. Muttergottes der Schutzlosen).

LITERATUR:

Aparicio Olmos, E.: Palomino y su obra valenciana, a.a.O.
Derselbe: Palomino, su arte y su tiempo, a.a.O.

Gaya Nuño, J.A.: Palomino, a.a.O.
Moya Casals, E.: El magno pintor del Empireo, Melilla 1928.
Lopez Obreira Castineira, A.: Estudio critico sobre las pinturas murales de Palomino en los Santos Juanes y Desamparados de Valencia, Cuadernos de la Biblioteca Municipal de Bujulance, April 1961.
Cruillées, Marqués de, a.a.O.
Rodriguez de Pertegas, J.: Historia de la Antigua y Real Cofradia de Nuestra Senora de la venerada imagen y de su capilla, Valencia 1922.
Aldana Fernandez, S.: Guia artistica de la Real Basilika Valencia 1971.
Palomino, Museo Pictorico, a.a.O. II. Teil, Kap. X.
Garin Ortiz de Taranco, F.M.: Un boceto de Ribalta y un apunte de Palomino, in: Arte Espanol, Madrid 1945.

VALENCIA, SAN NICOLAS (Palomino, Dionisio Vidal)

(12) SAN NICOLAS: Die einschiffige, romanische Kirche wurde um 1700 renoviert und Ende des 18. Jahrhunderts mit Skulpturen, zusätzlichen Bögen und Stuckdekor barockisiert, wodurch die Fresken, die fast die gesamte Kirche ausschmücken, einen Teil ihrer dekorativen Wirkung einbüßten. Träger der Deckenmalerei ist das Tonnengewölbe mit breiten Gurtbögen, Stichkappen, sowie die Kapellen und die Decke des Presbyteriums. Es überwiegt der fingierte architektonische Schmuck und dominiert das Dekorative. Vielfach dargestellt sind: Balkone, Pilaster, Rundfenster, Voluten, Medaillons mit Putti und religiösen Inschriften, Rosetten, Schriftbänder und runde Wolkenballen, auf denen Engel und Allegorien thronen. Dazwischen erscheinen Szenen aus dem Leben des Hl. Nikolaus und des Hl. Peter von Bari. An der linken Chorwand hat sich Dionisio Vidal, der die Kirche ausmalte mit seinem Meister Palomino, der die Pläne entworfen hatte, dargestellt.

Die Maße des Kirchenschiffs betragen 13,58 (Breite) x 31 Meter (Länge) x 8,04 m (Höhe).
Die Fresken wurden 1919 von den valencianischen Künstlern José Renau und Manaut Nogués restauriert.

LITERATUR:

Aparicio Olmos, E.: Palomino y su obra valenciana, a.a.O.
derselbe, Palomino, su arte y su tiempo, a.a.O.
Cruillées Marques de, a.a.O.
Manaut Nogues, J.:"La pintura religiosa en Valencia. Los frescos de San Nicolas", in: La Esfera. Num. 313, 1920 derselbe: "Hallazgo del retrato de Antonio Palomino y Velasco," in: Bol. de la Real Acad. de Bellas Artes de San Fernando, 1921, S. 138 ff.
Moya Casals, E.: El magno pintor del Empireo, a.a.O.
Ponz, D.A.: Viage de Espana, U.IV. a.a.O.
Teodoro Llorente, D.: Valencia U. I, Barcelona 1889, s. 713 f.

VALENCIA: CAPILLA SAN PEDRO (Seitenkapelle der Kathedrale)
(um 1700, heute zerstört)

(13)CAPILLA SAN PEDRO: Die für die Borghia Päpste bestimmte Kapelle wurde 1426 von Papst Calixto III. geplant und 1466 - 86 für den zukünftigen Alexander VI. verwirklicht. Die Kapelle wurde 1696 im churrigueresken Stil neue dekoriert. Wie aus Nachforschungen im Archiv der Kathedrale hervorgeht, waren an der Restaurierung und Verschönerung durch Fresken sowohl der Domkapitel als auch die Pfarrangehörigen interessiert und kostenmäßig beteiligt. Palomino wurde beauftragt, acht Wandbilder zu malen und dessen Kollege Vicente Victoria sollte Kuppel und Zwickel ausmalen. Die Wandgemälde hielt man bis zu ihrer Beschädigung für Fresken, in Wirklichkeit wurden sie aber, so stellte man bei der Begutachtung fest, in Tempera gemalt.

Von den Wandmalereien Palominos sind heute keine Spuren mehr verblieben. In den Zwickeln existieren noch Malereien von Victoria, die Einflüsse Coreggios erkennen lassen.

In Stuckmedaillons wurden von Palomino folgende Szenen dargestellt:
1) Petrus sinkt ins Meer
2) Petrus wirft sich Christus zu Füßen
3) Christus am Tische Simons
4) Christus mit seinen Jüngern in Emmaus.
In Stuckrahmen eingeschlossen waren folgende Wandbilder:
5) Petrus wird von einem Engel aus dem Kerker befreit
6) Petrus vor dem Kreuz seines Martyriums
7) Petrus mit Johannes heilt beim Eintritt in den Tempel einen Kranken
8) Verneinung Petri
Außerdem malte Palomino für die Kapelle verschiedene Gemälde und das Altarbild.
Es existieren im Buch von Aparicio Olmos Fotos von zwei Wandbildern Palominos.

LITERATUR:

Aparicio Olmos, E.: Palomino, su arte y su tiempo, Valencia 1956, S. 138 f.
Moya Casals, E.: El magno pintor del Empiréo, Melilla 1928. Pahoner: "Hallazgo de especies perdidas", ano 1775, T. XI. folio 95. No. 3183, Archiv der Kathedrale Valencia
Protocolo de Juan Simian, 20.4.1703, fol. 699., Archiv der Kathedrale Valencia.
Palomino, A.: El Museo Pictorico y Escala Optica, Madrid 1947.

VALENCIA: CAPILLA DE LA PURISIMA (Kapelle des Jesuitenklosters:
"Casa profesa de la Compania de Jesus")
wurde 1868 zerstört.

(14) CAPILLA DE LA PURISIMA: Der einzige Hinweis auf die Urheberschaft Palominos sind dessen eigene Aufzeichnungen im Museo Pictorico: "Don Palomino Velasco pintó toda la cupula que fue pintado por Don Vicente Victoria." Die Jesuitenkirche mit anschließendem Kloster und Kapelle wurden zum größten Teil 1868 zerstört. Von den Fresken Palominos und Vitorias blieben keine Spuren.

LITERATUR:

Palomino A.: El Museo Pictorico y Escala Optica, Madrid 1947 S. 1137.

SALAMANCA - SAN ESTEBAN (Dominikanerkloster)
Chorfresko 1705

(15) SAN ESTEBAN: 1527 wurde der Bau der Kirche San Esteban unter der Leitung des Architekten Juan de Alava begonnen. Der Chor, der das Fresko Palominos trägt, entstand 1651. Er liegt genau über dem Hauptaltar, durch eine Decke von diesem getrennt. (Die Kirche besteht aus einem ungewöhnlich langem Hauptschiff mit zwei schmalen und niedrigen Seitenschiffen, die nach dem Quertrakt enden). Der halbrunde Chor ist von einem vergoldeten barocken Stuckrahmen eingefaßt, es hat einen Durchmesser von 14,5 m und eine Höhe von 6,2 m. (Die Form ist leicht ovalisierend). Auf dem Fresko ist der "Triumph der Kirche durch den Dominikanerorden" dargestellt. Die Komposition ist pyramidenförmig aufgebaut. Als Vorbild haben Palomino die Rubensskizze "triunfo de la iglesia" (Prado) und das Fresko in der Sakristei von Toledo von Luca Giordano gedient.

Nach Aussagen der Dominikanermönche wurde das Fresko nie restauriert und hätte sich demnach in erstaunenswerter Frische und Klarheit erhalten. Das Fresko wurde in der Hauptsache in Erdfarben gehalten, die sehr sauber erhalten blieben. Die Schärfe der Blautöne ließen den Schluß zu, daß doch einige Stellen "in secco" restauriert wurden.

LITERATUR:

Fr. Cuervo, O.P.: Historeadores del Convento de San Esteban de Salamanca, Bd. II. Salamanca 1915, Kap. III., S. 628 ff. El Adelantado (Tageszeitung), Salamanca, jueves, 2. ag. 1956: Guzman Bomban Guerra: "El gran coro, su fresco y el pequeño museo de pax cristi.
Garcia Boiza, A.: Salamanca monumental, Madrid Ed. Plus ultra S. 79
Aguirre Ibañez, R. Salamanca 1954, S. 47.
Aparicio Olmos, E.: Palomino, su arte y su tiempo, a.a.O. S. 141 ff.
Gaya Nuño, J.A.: "En el centenario de Palomino", in: Goya No. 5, 1955, S. 265 ff.
Palomino, A.: Museo Pictorico, a.a.O., Bd. II. Kap. IX, S. 724 ff.

SPÄTZEIT - GRANADA, MADRID UND PROVINZ (1705 - 1725)
CARTUJA (KARTAUSE) - SAGRARIUM (1712)

(16) SAGRARIUM: Die Kirche des ehemaligen Kartäuserklosters, das 1842 niedergerissen wurde, wurde 1517 begonnen und ist eine dreiteilige Saalkirche, an die das Sagrarium von F. Hurtado von 1704 - 1720 angebaut wurde. Von Palomino wurde unter Mithilfe des Granadiner Freskomalers Risueño die Kuppel, Zwickel und die Seitenwände des Sagrariums in fresco ausgemalt. Der Grundriss des Sagra-

riums besteht aus einem Quadrat, das von einer Kuppel überhöht wird. Das Kuppelfresko ist von einem wellenförmigen, goldenen Stuckband eingefaßt. Thema des Deckengemäldes ist die "Apotheosis des Hl. Bruno. Wie in Valencia findet sich auch hier der ringförmige Aufbau wieder, die Komposition wird jedoch überschaubarer, die Farbigkeit pastellhafter, was auf den Einfluß französischer Maler am Madrider Hof zurückzuführen ist.
Der Durchmesser der Kuppel beträgt 6,5 m, die Zwickel ca. 1,5 m x 1,5 m x 1,5 m und die Türlaibung ca. 1,5m.

Über Restaurationsarbeiten an der Kuppel waren keinerlei Quellen auffindbar. Die intensive Farbigkeit entspricht nicht den übrigen Fresken Palominos und läßt den Schluß zu, daß die Fresken bereits "in secco" reatauriert wurden.

LITERATUR:

Orosco Diaz, E.: La cartuja de Granada, E. Everest, o.J. Gallego Burin, A.: Guia de Granada, Granada 1937, S. 527, 633 f.
Derselbe: El barocco granadino, Madrid 1956
Taylor, Renée: "Francisco Hurtado and his school", in: The Art Bulletin, 1950, S. 25 f.
Gomez Moreno, M.: Guia de Granada, Granada 1892
Aparicio Olmos, E.: Palomino, su arte y su tiempo, a.a.O. S. 143 ff.

PROVINZ MADRID - PFARRKIRCHE VON NUEVO BAZTAN
ZWICKEL - 1713

(17) Die Kirche, in der Palomino die Zwickel malte, bildet Teil eines Palastes, der in der Zeit von 1709 - 1720 von Palominos berühmten Zeitgenossen José de Chrurriguera errichtet wurde und für dessen bestes Werk gehalten wird. Die kleine Kirche besteht aus einem Längsschiff

mit zwei Seitenschiffen, die vor dem Chor enden. Das Mittelschiff ist von einer Kuppel überhöht, woran die Zwickel anschließen. Die Fresken Palominos sind von Laienhänden bis zur Unkenntlichkeit übermalt. Dennoch kann angenommen werden, daß in den Zwickeln die spanischen Nationalheiligen Theresa von Avila, Ignatius von Loyola, der Heilige Isidor dargestellt sind.

LITERATUR:

Das Schreiben Palominos vom 28.9.1713 im Archiv des Palacio Real: leg. 784/1
Perez Sanchez, A.E.: Notas sobre Palomino, pintor, in: Archivo Español de Arte, 1972.
Rodriguez g. de Ceballos, A.: Lós Churriguera, Madrid 1971 Cavestany, Julio: Una obra interesante de Churriguera, in: Boletin de la Soc. Esp. de Exc. 1922.
Delgado Cebian, F.: La provincia de Madrid, Leon 1974.
Schubert, Otto: Historia del Barocco en Espana, Madrid 1924 S. 175.

DOS BARRIOS (TOLEDO) - Pfarrkirche
ZWICKEL DER KUPPEL (1714)

(18) Ursprünglich romanische Kirche, mit einem Längsschiff und vier Seitenkapellen. Die Kirche ist zur Zeit Philips II. (ca. 1536) um das Querschiff, Glockenturm, Chor, Capilla Mayor und Kuppel mit Zwickeln erweitert worden. Die Fresken in den Zwickeln, die, so geht aus einem Brief Palominos an den König hervor, 1714 gemalt wurden, enthalten die Darstellungen des Hl. Petrus, des Hl. Thomas von Canterbury, des Hl. Erzengel Michael den Satan besiegend und des Hl. Josef mit dem Jesusknaben.

LITERATUR:

Perez Sanchez, A.E.: Notas sobre Palomino, pintor, in:

Archivo Español de Arte 1972, S. 256 - 257.
Moreno Nieto, L.: La provincia de Toledo, Toledo 1960
Brief Palominos an den König, aufbewahrt im Archiv des Palacio Real, leg. 784/1.

MADRID - CAPILLA BELEN, Kapelle der ehemaligen Kirche San Juan de Dios (1936 zerstört)

(19) CAPILLA BELEN: Die Kirche San Juan de Dios (16. Jhd. mit der Capilla Belen) gehörte zum Kloster und Hospital San Juan de Dios (auch familiär Anton Martin genannt). Die Capilla Belen wurde 1713 - 1716 von dem Architekten Gabriel Valenciano, Schüler Churrigueras angebaut. Kirche und Kapelle wurden 1936 zerstört. die Kirche wurde jedoch wieder aufgebaut.
Nach Angaben Tormos wurden die Fresken Palominos noch vor Beendigung der Kapelle (1716) geschaffen, also wahrscheinlich um 1715. Träger der Deckenmalerei waren: die Kuppel des Zentralschiffes, die Zwickel, die Wand über dem Chor und die Frontseite, Nach Moya Casals trug das Tonnengewölbe der Kapelle vier gerahmte Bildfresken Palominos:

1) Die Jünger Christi
2) Geburt Christi
3) Anbetung der Könige
4) Beschneidung im Tempel

In den Zwickeln sollen die vier Evangelisten dargestellt gewesen sein, über dem Chor die Mariä Verkündigung, und auf der gegenüberliegenden Front die Auferstehung Mariens.

LITERATUR:

Moay Casals, E.: El magno pintor del Empireo, Melilla 1928 Ponz, A.: Viage de España, Bd. VII, a.a.O., S. 355 f.

Sintes y Obrador, D.F.: Guia de los Archivos de Madrid, Madrid 1952
Tormo, E.: Las iglesias del antiguo Madrid, Madrid 1972

PROVINZ MADRID, NAVALCARNERO
PAROQUIA DE LA INMACULADA CONCEPCION

(20) Die Pfarrkirche des Dorfes Navalcarnero (bei Madrid) ist im Renaissancestil erbaut (1500 - 1520) und besteht aus drei Schiffen von gotischer Struktur. Die Kirche erlangte Berühmtheit durch die dort zelebrierte Trauung von Philip IV. und Maria Anna von Österreich. Träger der Deckenmalerei sind die drei von Stuckdekor gerahmten Deckenbilder, (ca. 4 x 2,5 m) und die Zwickel der Kuppel. Bei den Dekorationen kann es sich auch um Tempera oder Öl auf Leinwand handeln. Die Wandbilder wurden restauriert und sind von daher nicht eindeutig als Werke Palominos zu erkennen. Die Zwickel sind bis zur Unkenntlichkeit übermalt. Die Urheberschaft Palominos kann aus dem von 1723 an den König adressierten Brief geschlossen werden. Bei den Deckenbildern handelt es sich am Darstellungen der:

1) Mariä Verkündigung (gut restauriert)
2) Anbetung der Hirten
3) Anbetung der Könige

In den Zwickel sind die vier Evangelisten dargestellt.

LITERATUR:

Perez Sanchez, A.E.: Notas sobre Palomino, pintor, in: Archivo Español de Arte 1972, S. 255 f.
Delgado Cebian, F.: La provincia de Madrid, Leon 1974 S. 105 f.
Paroquia Navalcarnero: Datos de Don José Maria Bau, Datos para la Historia de Navalcarnero.
Palacio Real, Archiv: leg. 784/1.

PROVINZ MADRID - EL PAULAR
SAGRARIUM DER KARTAUSE (1723) (teilweise zerstört)

(21) EL PAULAR: Das gotische Sagrarium der von 1544 - 1586 erbauten Kartause wurde 1719 von Francisco Hurtado im barocken Stil umgebaut. Es besteht aus zwei octogonalen Räumen, von denen der kleinere Tabernakelraum das Kuppelfresko Palominos trug. Der größere Raum ist umgeben von fünf Kapellen, die ursprünglich - so könnte man den Überresten nach vermuten - mit Fresken Palominos ausgemalt waren. Der größte Teil der Fresken wurde entweder durch den Bürgerkrieg 1936 oder durch Feuchtigkeit zerstört.
Der Tabernakelraum, dessen Kuppel mit einer Verehrung der Hl. Dreifaltigkeit ausgemalt war, enthält heute noch drei Altarbilder Palominos:
1) Christus am Ölberg
2) Fußwaschung Christi
3) das letzte Abendmahl
Der Durchmesser der Kuppel beträgt ca. 5-6m, die Wandbilder (bei denen es sich auch um Tempera auf Leinwand handeln kann) haben eine Größe von ca. 3 x 4 m. Der größere Nebenraum enthält noch an den Seitenwänden von zwei Altären jeweils ein Wandbild (es kann sich sowohl um Secco- als auch um Freskomalerei handeln)
1) David und Goliath
2) Abraham und Isaak (ca. 1,5 x 3 m)
Nach Palominos eigenen Angaben wurden die Fresken 1723 unter Mithilfe seines Sohnes begonnen. Eines der Wandbilder des Tabernakelraums ist mit "Presbiterius" unterzeichnet und wäre demnach 1725, kurz vor seinem Tode beendet worden. Das einzige der Fresken (Kuppel), das Palomino in seinem Museo Pictorico von El Paular beschreibt, existiert schon seit mehr als 30 Jahren nicht mehr.

LITERATUR:

Palomino, Museo Pictorico, a.a.O., Kap. XIV. S. 740 f.
Enriquez de Salamanca, C.: Santa Maria del Paular, Madrid 1974.
Villegas, F.: La Cartuja del Paular, Madrid 1955, S. 79 f.
Agullo y Cobo, M.: El Arte del Paular en los documentos del Archivo historico Nacional, in: Anales del Instituto de Estudios-Madrileños, tomo XI, Madrid 1975, 1977.
Angulo Iniguez y Perez Sanchez, A.E.: Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII, Madrid 1972.
Perez Sanchez, A.E.: "Notas sobre Palomino, pintor. in: Arch. Esp. del Arte 1972.
Luna, Juan J.: Las pinturas del Monasterio del Paular, un inventario inedito de 1821. Tirada aparte de los Anales del Instituto de Estudios madrileños, Tomo XII

MADRID - CAPILLA DE LA CONGREGACION DE LA PURISIMA DEL COLEGIO IMPERIAL (heute "salon de actos" des Instituts San Isidro)

(22) Die Kapelle wurde ursprünglich von der religiösen Gemeinschaft "Congregación de la Inmaculada erbaut, 1713 zerstört und von Francisco de Camunas und anderen 1714 - 1723 neu errichtet. Die Kapelle besteht aus einem rechteckigen Raum mit Flachkuppel. Nach den Nachforschungen von Simon Diaz und Tormo soll der Entwurf von Palomino stammen, der ihn 1723 zu einem Wettbewerb für die Deckenmalerei der Capilla des Colegio Imperial eingereicht hatte. Obwohl der Auftrag Palomino zugesprochen wurde, übergab er die Ausführung seinem Schüler Juan Delgado. Nach Tormo sollen auch der Architekt und Maler Pedro de Ribera und auch der Sohn Delgados Juan Manuel an der Ausführung des Freskos beteiligt gewesen sein. Auf Grund der erfolgreichen Durchführung des Deckenfreskos sollen auch die Seitenwände in Auftrag gegeben

worden sein, von denen aber heute keine Spuren mehr erhalten sind. Das bisher noch nicht restaurierte Deckenfresko ist in gutem Zustand. Das polychrome Fresko hat eine gelbliche Tönung und eine schärfere Farbigkeit als bei Palomino. Die Figuren sind in Untersicht gemalt, jedoch mit weniger perspektivischer Treue als bei Palomino. Der Betrachterstandpunkt ist uneinheitlich, wechselnd. Anschließend an den Horizont sind in einer langen Reihe in figierten Nischen, die Hl. Ordensgründer dargestellt. Der Himmelsraum ist mit Putti und himmlischen Heerscharen bevölkert. Am Anfang der Decke erkennt man die Darstellung der Apokalypse: Uriel,mit Feuer bewaffnet, bekämpft die siebenköpfige Bestie. Zwischen Engelsscharen das Lamm über dem Buch der sieben Siegel. Maria mit Flügeln und von Engeln getragen, schwebt in der Mitte des Himmelraumes. In Medaillons sind fingierte Reliefs mit Helden, Propheten, Evangelisten dargestellt

LITERATUR:

Simon Diaz, José: "El Instituto de San Isidro", in: Villa de Madrid, Madrid 1972, num. 37.

Derselbe: Historia del Colegio Imperial de Madrid. T.I, Madrid 1952.

Tormo, E.: Las iglesias del antiguo Madrid, 2. Aufl. Madrid 1972 (S. 119 f).

LITERATURVERZEICHNIS

1. AGUILAR; RAFAEL: Nuevos datos para la biografia de Palomino, Cuadernos de la Biblioteca, Municipal de Bujulance 1958.

2. AGUIRRE IBANEZ, R.: Salamanca, arte y espiritu de la ciudad y provincia, Salamanca 1954.

3. AGULLO Y COBO, M: El Arte del Paular en los documentos del Archivo Historico Nacional, Madrid 1975. Anales del Instituto de Estudios Madrilenos, F. XI.

4. DERSELBE: Noticias sobre pintores madrileños del siglo XVI y XVII, Granada 1968.

5. DERSELBE: "Noticias de Arte en una informacion inedita de Palomino y Riuz de Iglesia", in: Archivo Español de Arte, 1959.

6. ALCAHALI, BARON DE: Diccionario bibliografico de Artistas valencianos, Valencia 1897.

7. ALCOLEA, G.S.: Artes decorativas en la España christiana, Madrid 1975.

8. ALMAGRO, A.: Constantes de lo Español en la historia y en el Arte, Madrid 1955.

9. ANGULO INIGUEZ, D.: Historia del Arte, T.II., Madrid 1975

10. DERSELBE: Ars Hispaniae, V. 12, Madrid 1954.

11. DERSELBE: "Rizi, pintor barocco", in: Arch. Esp. de Arte 1958.

12. ANGULO INIGUEZ, D., PEREZ SANCHEZ, A.: Historia de la Pintura de la Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid 1969.

13. APARICIO OLMOS, E.: Palomino y su obra valenciana, Valencia 1956.

14. DERSELBE: "Palomino, el pintor teologo", in: Archivo de Arte Valenciano, 1956.

15. DERSELBE: Palomino, su arte y su tiempo, Valencia 1966.

16. ARANJO COSTA, LUIS: "El barocco en Madrid", in: Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1943.

17. AREVALO ANTONIO Y FRANCISCO: "Centenario de Palomino", in: Boletin de la Real Academia de Bellas Artes y Nobles Letras, Cordoba 1926.

18. BALLESTREROS Y BERETTA, D.: Historia de España y su influencia en la Historia Universal, T. VI., Barcelona 1932.

19. BAUER, HERMANN: Die große Encyclopädie der Malerei, 1.Bd., Freiburg, 1976.

20. DERSELBE: Der Himmel im Rokoko, Regensburg 1967.

21. BERUETE Y MORET, A. de: The school of Madrid, Londres 1909,
DERSELBE: "Los pintores de Carlos II., in: Conferencias de Arte, Madrid 1924.

22. BONET CORREA, ANTONIO: Laminas de el "Museo Pictorico y Escala Optica" de Palomino, in: Archivo Español de Arte, 1973.

23. DERSELBE: Iglesias madrileñas del siglo XVII, Madrid 1961.

24. BOTTINEAU, YVES: L'art de cour en Espagne au temps de Philipe V. (1700 - 1746), Bordeaux 1961.

25. DERSELBE: "Felipe V. y el Buen Retiro", in: Archivo Español de Arte, 1958.

26. DERSELBE: "A propos du séjour español de Luca Giordano" (1692 - 1702) in: Gazette des Beaux Arts, Nov. 1960.

27. BOZAL, VALERIANO: Der italienische Manierismus, Rom 1961.

28. BRINCKMANN, ALBERT ERICH: Kunst des Barock und Rokoko, Bd.V Athenaion 1924.

29. BROWN, JONATHAN: "Herrera the younger, Baroque Artist and Personality", in: Apollo, 1966.

30. BUENDIA, MUNOZ, J.R.: "Dos pintores de la época de Carlos II." in: Principe de Viena, 1965.

31. CAMON AZNAR, J.: Historia General de Arte, (Summa Artis) Vol, XXV. La pintura española del siglio XVII, Madrid 1977.

32. CASTANON, L.: Juan Carreño de Miranda, Oviedo 1970.

33. CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Vol. IV. Madrid 1800

34. CIERVO, J.: Pintores de España, Barcelona 1925.

35. CHUECA GOITIA: Arte de España, Madrid y Sitios Reales Madrid 1953.

36. CONVERSACIONES DE HISTORIA DE ESPANA, T.I. (Hrsg. Calvo Serrer) Barcelona 1963.

37. CORRAL, JOSE DEL: Guia de la Casa de la Villa y Casa de Cisneros, Madrid 1970.

38. CRUILLES, MARQUES DE: Guia urbana de Valencia, T.I. Valencia 1876.

39. CUERVO, Fr., o.P., Historeadores del convento de San Esteban de Salamanca, Vol. III., Salamanca 1915.

40. DELEITO PINUELA, J.: El rey se divierte, Barcelona 1964.

41. DELEVOY, R.L.: Goya, Paris 1954.

42. DELGADO CEBIAN, F.: La provincia de Madrid, Leon 1974.

43. DIETRICH, ANTON: Zentralspanien, Köln 1975.

44. DOERIG, J.A.: "Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur", in: Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956

45. DVORAK MAX: Zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei, Wien 1920.

46. ENRIQUEZ DE SALAMANCA, C.: Santa Maria de El Paular, Madrid 1974.

47. ESCRIBANÓ Y MORALES, L.: Breve reséña biografica del celebre pintor don Acisclo Antonio Palomino, Madrid 1869.

48. ENCYCLOPEDIA DE LA CULTURA ESPANOLA, T.V., Madrid 1963.

49. FERNANDEZ DE LOS RIOS, A.: Guia de Madrid, Madrid 1976 (2. Aufl.).

50. FERRAN SALVADOR, V.: "Aportación valenciana a la gran pintura española del siglo XVII.", in: Anales del Centro de Cultura", 1948, num. 22.

51. FOERSTER, R.H.: Die Welt des Barock, München 1977.

52. GALLEGO, JULIAN: Visión y simbolos en la pintura española del siglo de oro, Madrid 1972.

53. Gallego Burin, A.: Guia de Granada, Granada 1937.

54. GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.: Pintor mediacionista, II Centenario, Bujulance 1955.

55. DERSELBE: "Un boceto de Ribalta y un apunte de Palomino", in: Arte Español, Madrid 1945.

56. GARIN ORTIZ DE TARANCO und MARQUES DE LOZOYA: Loa y eligia de Palomino en su decoración de los Santos Juanes de Valencia, Valencia 1941.

57. GALLEGO BURIN, A.: Guia de Granada, Granada 1937.

58. DERSELBE: El barocco Granadino, Madrid 1956.

59. GAYA NUNO, J.A.: Claudio Coello, Madrid 1957.

60. DERSELBE: Pequeñas teorias de Arte, Madrid 1964.

61. DERSELBE: Historia del Arte Español, Madrid 1973.

62. DERSELBE: Vida de Acisclo Antonio Palomino, El Historeador, el Pintor, Cordoba 1956.

63. DERSELBE: "En el centenario de Palomino, Exegias y elogio del barocco nacional," in: Goya, 1955.

64. GIL GAY, MANUEL: Monografia historica descriptiva de la Real Paroquia de los Santos Juanes, Valencia 1909.

65. GOMEZ IGLESIAS, A.: "La Casa Panaderia", in: Villa Real, Madrid, o.J.

66. GOMEZ MORENO, M.: Guia de Granada, Granada 1892.

67. GONZALEZ PORTO, BOMPIANI, J.: Diccionario de Autores, T.I. und T.II., Barcelona 1963.

68. GRADMANN, E.: Spanische Meisterzeichnungen, Frankfurt/M. 1939.

69. GUINARD, PAUL: Introduction a la peinture Espagnole, Paris 1950.

70. HAGEN, OSKAR: Patterns and Principles of Spanish Art, Madison, Univ., Press, 1943.

71. HARALD, HANS: Barockforschung, Ideologie und Methode, Darmstadt, 1973.

72. HARRIS, ENRIQUETA: "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", in: Archivo Español de Arte, 1961.

73. HEARTLEY, G.: A record of spanish painting, New York 1904.

74. HERNANDEZ DIAZ, J.: "El arte sacro Sevillano", in: Boletin de las Bellas Artes, 1976, num. IV.

75. HUME, MARTIN: Spain, its greatness and decay (1479-1788), Cambridge 1940.

76. DERSELBE: La Corte de Felipe IV., Barcelona 1949.

77. IGUAL UBEDA, A.: Historia de la Cultura Espanola, Barcelona 1951.

78. INIGUEZ ALAMECH, F.: Escuela Española de Historia y Arqueologia, Casas Reales y Jardines de Felipe II, Madrid 1972.

79. JOEN MORENTE, A.: Cordoba, Cordoba 1976 (5. Aufl.).

80. JUNOY, J.M.: Sentido del Arte Espanol, Barcelona 1944.

81. JUNQUERA, PAULINA: "Las Descalzas Reales", in: Goya, 1961 num. 42.

82. JUSTI, CARL: Estudios del Arte Espanol, Madrid 1913.

83. DERSELBE: Velasquez und sein Jahrhundert, Zürich 1933.

84. KUBLER, GEORGE - SORIA, MARTIN: Art and Architecture in Spain, (1500 - 1800), Suffolk 1959.

85. LAFOND, PAUL: Juan de Valdes Leal, Paris, o.J.

86. DERSELBE: "L'art du XVII. siècle", in: Gazette des Beaux Arts, 1913.

87. LAFUENTE FERRARI, E.: Breve Historia de la Pintura Española, Madrid 1936.

88. LAFUENTE FERRARI, FRIEDLÄNDER, M.: Historia del Arte, T. XII.

89. LAMBERT, E.: Histoire Géneral de L'Art, Espagne y Portugal, Paris 1945.

90. LAMPEREZ Y MOREA, V.: Historia de Arquitectura Christiana Espanola, Madrid 1930.

91. LANDOLT, HANS-PETER: "Der barocke Raum in der Architektur", in: Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956.

92. LEFORT, P.: La Peinture Espagnole, Paris 1893.

93. LLOMBART, CONSTANTINO: Valencia, antigua y moderna, Valencia 1887.

94. LOGA, VALERIAN: Die Malerei in Spanien, Berlin 1923

95. LOPEZ, ALONSO: Pintura Española, siglo XVI-XVII, Madrid 1973.

96. LOPEZ OBRERO, ANGEL: Estudio critico sobre las pinturas murales de Palomino en los Santos Juanes y Desamparados de Valencia, Bujulance 1961.

97. DERSELBE: "Pinturas al fresco de Palomino", in: Remanso, Cordoba, 1955.

98. LOPEZ MARTINEZ, CELESTINO: Valdes Leal y sus discipulus (Tésis doctoral), Sevilla 1907.

99. LOPEZ SERRANO, MARTIN: Der königliche Palast von Madrid, T. I und T. II, Madrid 1960.

100. LOZOYA MÁRQUES DE: Historia de Arte Hispanico, T.II. Barcelona 1934.

101. LOZOYA MARQUES DE: El Barocco Academico y el Barocco Hispanico, in: Revista de la Universidad de Madrid, Vol, XI., o.J.

102. DERSELBE: Historia del Arte hispanico, Barcelona 1945

103. LUNA, JUAN, J.: Las pinturas del monasterio del Paular, Un inventario inedito de 1821, Madrid 1976.

104. MALE, EMILE: L'art religieux aprés le Concile de Trente, Paris 1932.

105. DERSELBE: Arte religioso, Mexico 1952.

106. MANAUT NOGUES, JOSE: "La pintura religiosa en Valencia. Los frescos de las bovedas de San Nicolas", in: La Esfera, 1920.

107. DERSELBE: Hallazgo del retrato de Antonio Palomino y Velasco, in: Boletin de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921.

108. MARAVALL, JOSE ANTONIO: La cultura del Barocco, Barcelona 1975.

109. MARRIFIELD, M.: The art of frescopainting, London 1951.

110. MARTIN GONZALEZ, J.J.: "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", in: Archivo Español de Arte 1958.

111. MARTINO, PIERRE DE y BAZIN, GERMAIN: Encyclopädie de L'Art. L'Art Classique et Baroque, Paris 1972.

112. MAYER, AUGUSTO: Historia de la Pintura Española, Madrid 1942.

113. MENENDEZ PELAYO, M.: Historia de las ideas esteticas en España, Madrid 1962.

114. DERSELBE: Historia de España, Madrid 1934

115. MOREAU VAUTHIER, CHARLES: La peinture, les divers procedís, les maladies des couleur, Paris 1913.

116. MORENO NIETO, LUIS: La provincia de Toledo, Toledo 1960.

117. MOYA CASALS, E.: "San Vicente Ferrer y el pintor Palomino", in: Archivo de Arte Valenciano, 1955.

118. DERSELBE: "Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco", in: Archivo de Arte Valenciano, 1954.

119. DERSELBE: El magno pintor del Empireo, Melilla 1928.

120. DERSELBE: Estudio critico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco, Valencia 1941.

121. MRAZEK, W: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, Wien 1953.

122. ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE: Biografia pictorica valentina, Valencia 1967.

123. OROZCO DIAZ, E.: Témas del barocco, de poesia y pintura, Granada 1947.

124. DERSELBE: "Octavas de Palomino", in: Cuadernos de Arte, Granada 1936 .

125. DERSELBE: Manierismo y Barocco, Salamanca 1970 .

126. DERSELBE: Leccion permanente del Barocco Español, Madrid 1956.

127. ORS, EUGENIO D': Lo Barocco, Madrid 1944.

128. OSABA, BASILIO: "Un nuevo Palomino", in: Goya, Nov.-dic. 1955.

129. PAJARON SOTOMAYOR, MARIA: San Antonio de los Portugueses, (Guia), Madrid 1977.

130. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO: El Museo Pictorico y Escala optica, Edición Aguilar, Madrid 1947.

131. DERSELBE: Ciudades, Iglesias, Conventos en España, Londres 1946 (Auszüge aus "Museo Pictorico", a.a.O.).

132. PASCUAL MADOZ, D.: Madrid, Diccionario geografico, estadistico, historico, Madrid 1948.

132. PEREZ BUSTAMENTE, C.: Compendio de Historia de Espana, Madrid 1957.

133. DERSELBE: "Claudio Coello, Notas biograficas", in: Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1918.

134. PEREZ SANCHEZ, ALFONSO, E.: Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid 1965.

135. DERSELBE: "Notas sobre Palomino, pintor", in: Archivo Español de Arte, 1972.

136. DERSELBE: Museo del Prado, Catalogo de dibujos. Dibujos españoles del siglo XV - XVII., Madrid 1972.

137. PEREZ VILLAAMIL, G.: España Artistica y Monumental, T.III, Paris 1842.

138. PFANDL, LUDWIG: Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts, München 1924

139. PI Y MARGALL, F.: Historia de la Pintura en España, Madrid 1913.

140. PLIUVAL, GEORGES DE: Historia ilustrada de la Iglesia, Vol. III., Madrid 1901.

141. PORTELA SANDOVAL, F.: El Barocco en Francia y España, Madrid 1973.

142. RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A.: Los Churrigueras, Madrid 1971.

143. RUIZ DE ALARCON, T.: "Gapar Becerra", in: Sitios Reales, num. 40.

144. RODRIGUEZ PERTEGAS, JOSE: Historia de la Antigua y Real Cofradia de Nuestra Señora de los Desamparados de la venerada imagen y de su capilla, Valencia 1922.

145. SALAS, XAVIER DE: "Manuscritos de Palomino", in: Archivo Español de Arte, 1956.

146. SANCHEZ CANTON, J.: Catalogo de pinturas, Madrid 1972.

147. DERSELBE: "Los pintores de camara de los Reyes de España", in: Boletín de la Sociedad Espanola de Excursiones, 1914.

148. DERSELBE: Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, T. II y T. V.

149. DERSELBE: Prado, Madrid, Barcelona 1962.

150. SANCHEZ CORONA, M.: Monasterio de El Paular, Madrid, o.J.

151. SCHLOSSER, JULIUS VON: Kunstliteratur, Wien 1924.

152. SCHMIDT, OTTO: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937.

153. SINTES Y OBRADOR, D. FRANCISCO: Guia de los Archivos de Madrid 1952.

154. SCHNEIDER, RENE: La peinture italienne du XVI au XIX iéme siécle, Paris et Bruxelles, 1930.

155. SCHÖNE, ALBRECHT: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München 1968.

156. SCHÖNE, WOLFGANG: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.

157. SEDLMAYER, H.: "Über Farbe, Licht und Dunkel", in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München.

158. SELVA, J.: "El arte Español durante los Austrias", Barcelona 1963.

159. SIMON DIAZ, JOSE: Historia del Colegio Imperial de Madrid, T.I.

160. DERSELBE: "Palomino y otros tasadores de pinturas", in: Archivo Español de Arte 1947.

161. DERSELBE: "El Instituto de San Isidor", in: Villa Real, 1972, Num. 37.

162. SIRET, ADOLPHE: Diccionaire historique des peintres de toutes les écoles, Bruxelles et Leipzig 1848.

163. SENTENACH, NARCISO: La pintura en Madrid desde sus origines hasta el siglo XIX., Madrid 1906 - 1907.

164. SITWELL, SACHEREVELLA: A study of painting, architecture and music in Italy and Spain of the 17. and 18. century London 1924.

165. SCHMIDT, OTTO: (Hrsg) Reallexikon zur deutschen Kunstschichte, Stuttgart 1937.

166. STIRLING, W.: Anals of the artists of Spain, London 1948.

167. SPITZER, LEO: "El Barocco español", in: Bol. del Instituto de Investigaciones historicas, 1943 - 44.

168. TAMAYO, ALBERTO: Las iglesias baroccas madrileñas, Madrid 1946.

169. TAYLOR, RENEE: "Hurtado and his school", in: Art Bulletin 1950.

170. DERSELBE: "La sacristia de la Cartuja de Granada y sus autores" Archivo Español de Arte, 1962.

171. TEODORO LLORENTE, D.: Valencia, T.I., Barcelona 1889.

172. TEXEIRA, PEDRO: Plano de Madrid 1926 .

173. TINTELNOT, HANS: Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951.

174. DERSELBE: Barocktheater und barocke Kunst, München 1939 .

175. TORMO, ELIAS: Iglesias del antiguo Madrid, Madrid 1972 .

176. DERSELBÉ: Levante, Madrid 1923 .

177. TRENS, M.: "Iglesia y Arte", in: Revista de ideas esteticas, April - Juni 1958.

178. UNAMUNO, MIGUEL DE: Entorno al casticismo, Madrid 1979 (9. Aufl.).

179. URREA, FERNANDEZ, J.: "En torno a Palomino", Boletin del seminario de Estudios de Arte y Arquelogia de Valledolid, 1972.

180. VALBUENA Y PRAT, A.: "La escenografia de una comedia de Calderon", in: Archivo Español de Arte, Madrid 1930.

181. VALLADOR, FRANCISCO: Guia de Granada, Granada 1906, Vol I.

182. VALVERDE MADRID, J.: Retablistas baroccos de Cordoba, Caja de Ahorros, Cordoba, o.J.

183. VARELA HERVIAS, E.: La casa de la Villa de Madrid, Madrid 1951.

184. VIARDOT, LUIS: Notices sur les principeaux peintres de L'Espagne, Paris 1839.

185. VILLEGAS, FRANCISCO, F.: La cartuja del Paular, Madrid 1915.

186. VILLEGAS, V.M.: El gran siglo formal del barocco, Mexico 1956.

187. VIVES, VICENS: Geschichte Spaniens, Stuttgart 1969.

188. DERSELBE: Historia de Espana y America social y economica, Vol. III, IV.

189. WEISBACH, WERNER: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

190. WÖLFFLIN, HEINRICH: Renaissance und Barock München 1926, (4. Aufl.).

DOKUMENTE

Archivo del Palacio Real, caja 784/1: Dokumente über das Wirken am Madrider Hof, Bittschreiben Palominos an den König.

Archivo de la Casa de la Villa, Madrid, 2ª - 280 - 1º - 2: Dokumente über die Ernennung Palominos zum städtischen Kunstzensor 1694.

Archivo de la Casa de la Villa, Madrid, 2 - 498 - 24: Vertrag über die Dekorationen des Rathaussaals zwischen Palomino und den Ratsherren, 1692.

Archivo de la Casa de la Villa, Madrid, 3 - 413 - 25: Verhandlungen über die Restaurationen in der Rathauskapelle, 1732.

Archivo Historico Nacional, Madrid, Consejos leg. 4000/12: Dokumente über die Ernennung zum staatlichen Kunstzensor, 1724.

Archivo Historico Nacional, Madrid, Dokumente über Arbeiten in El Paular.

Archivo de la Catedral de Valencia: Protocolo de Juan Simian, 10. de abril de 1703 und
Pahoner: Hallazgo es Especies Perdidas, T. XI. folio 95.

Libro de Fabrica, Dos Barrios: Kirchenchronik.

Libro de Fabrica, Pfarrkirche, Navalcarnero: Restaurationen am Kirchenschiff, 1714.
Kirchenchronik, Navalcarnero: Datos para la Historia de Navalcarnero, datos de Don Jose Maria Bau.

Libro 17 de Bautismos, Folio 327, Pfarrkirche Bujulance:
Taufschein Palominos

Archivo de Protocolos de Cordoba, Oficio 4, tomo 148 fols 158, al 161. Vertrag zwischen Palomino und dem Domkapitel von Cordoba über das Altarbild der dortigen Katedrale.

Libro III de Entierros A. folio 88 - 4 - 88 v^{o}
Paroquia de San Andres de Madrid.
Testament und Sterbeurkunde Palominos.

L E B E N S L A U F

26.7.43	Geboren in Kufstein (Tirol) als Tochter des Polizeioffiziers Erwin Starbatty und seiner Ehefrau Josefine, geb. Bröcking.
1950	Katholische Volksschule Düsseldorf - Wersten
1954 - 63	Neusprachliches Mädchengymnasium Helene - Lange-Schule, Abitur
1963 - 69	Kunsthochschule und Technische Universität, Braunschweig, Studium der Fachrichtung Kunsterziehung mit den Nebenfächern Philosophie (Prof. Glockner) und Pädagogik (Dr. Bock) und dem wissenschaftlichen Beifach Kunstgeschichte (Prof. Gosebruch). Allgemeiner Abschluß von Kunsthochschule und Universität als Kunsterzieherin im Februar 1960.
März 1969	Studienreise nach Italien (vier Monate). Studium der italienischen Sprache an der Universität Florenz. Kunsthistorische Studien in Oberitalien
1969 - 71	Studienreferendarin für Kunst an dem Mädchengymnasium Beata Maria Virgine, Essen.
1.3.71- 1.8.72	Ernennung zur Studienassessorin für Kunst, Kunstgeschichte und Pädagogik an der Liebfrauenschule, Bonn. Studium der orientalischen Kunstgeschichte bei Prof. Lützeler. Ausscheiden aus dem Schuldienst auf eigenen Wunsch.
1.8.72 - 1.11.76	Studium an der Kunstakademie "Real Academia de San Fernando", Madrid, mit dem Hauptfach Freskomalerei (Prof. Villasenor) und den Nebenfächern Illustration, Bewegungsstudien, Aktzeichnen und Plastik. Keramik in La Bisbal (Barcelona). Individualausstellungen: "Circulo de Bellas Artes", "Galerie Toison", Madrid. Mehrere Kollektivausstellungen, Segovia. Diplom der spanischen Sprache an der Universität Sevilla. Kunsthistorische Studien in Südspanien.
Nov. 76 - Juli 80	München, Promotion in Kunstgeschichte unter der Leitung von Prof. Bauer mit den Nebenfächern Philosophie (Prof. Biser) und Spanisch (Prof. Nolting-Hauff), Dissertation: Die Fresken des Palomino. Ein Beitrag zur spätbarocken Deckenmalerei in Spanien.
Juli 80 - Febr. 82	Arbeit in diversen Sparten von Kunst, Handel und Medien (Antiquitäten, Reiseleitung, Fernsehen). Studium der Kommunikationswissenschaft. Februar 82 Druck der Dissertation.